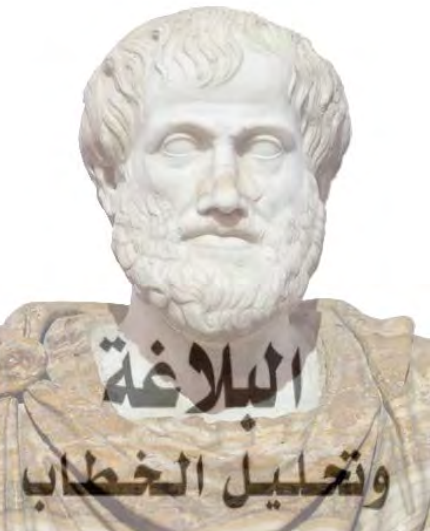


أعمال ندوة مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم

كلية الآداب بمنوبة - قسم العربية

1993



إن عدداً من المسائل المتصلة بالموضوعات والأغراض والأشكال التعبيرية، وتطور الفنون لم يحظ إلى حد الآن بما يكفي من العناية. ولا تزال القيم الأدبية التي عبرت عنها الفنون والأجناس، والأشكال التعبيرية مجالاً فسيحاً ينتظر من الباحثين:

(1) بذل جهود كبرى لتحخيص النصوص القديمة وانتخاب المزيد من عيونها لاستغلالها في التدريس، ودعوة الطلبة إلى الاطلاع عليها، والتشبع بها بغية التكوّن والتمكن من اللغة وأساليب التعبير والكتابة.

(2) تحليل هذه النصوص ونقدها نقداً علمياً. ويكون الانطلاق في ذلك من ظروف إنشائها، ومن محيطها الثقافي، والحضاري عامة. ويكون الاعتماد كذلك على طرق البحث المتجددة، ومناهج التحليل السليمة بما يتلاءم وطبيعة الأدب العربي القديم، وبشكل يبرز طرائق إنتاجها وقولها، وملامح أدبيتها وجمالها، وخصائص مضامينها وأغراضها.

ولا شك أن هذه الندوة تمثل فرصة ممتازة لاثارة أهم القضايا التي يشترك المدرسون والباحثون في معالجتها ضمن أبحاثهم الخاصة، ونشاطاتهم العلمية المختلفة. وهي كذلك مناسبة للتحاور في هذه القضايا، وتبادل الرأي، وتقويم التحاليل المختلفة، قصد الوصول إلى نتائج تثري المستوى العام في مجال البحث العلمي بهذه الكلية، وتعد لأعمال قادمة، بما تفتحه من آفاق وتثيره من مشاكل.

فقد جمعت هذه الندوة بين المسائل النظرية المتصلة بمقولة الجنس الأدبي والأغراض والموضوعات، والمسائل الاجرائية التي تتناول أجناس الأدب بالتحليل والتصنيف والنقد.

فلعل هذا التكامل يمكن الندوة من تحقيق ما تصبو إليه في مجالي التنظير والتطبيق، ويعينها على إعادة النظر في إبداع الأدب العربي القديم من خلال التراث النقدي.

ولا يفوتني في آخر هذه الكلمة أن أرحب بزملائنا ضيوف الكلية من جزائريين ومغاربة وفرنسيين، وأشكرهم على تفضلهم بالمشاركة في هذه الندوة، وأرجو لهم إقامة مريحة في تونس.

كما لا يفوتني أن أشكر الزملاء المشاركين فيها ببحوثهم، والذين سهروا على إعدادها في اللجنة المكلفة بهذا، وتضم اللجنة السيدة رجاء بن سلامة، والسادة صالح بن رمضان وحمادي صمود ومحمد القاضي ومحمود الهميسي. فقد سهروا على إعدادها بكل تفان، ولم تنبسط عزائمهم بما لاقوه من أتعاب.

فللجميع أعبر عن اعتراف الجامعة لهم بالفضل وأرجو لأعمالكم كامل التوفيق، والسلام.

عبد القادر المهيري

رئيس جامعة الآداب والفنون
والعلوم الانسانية - تونس I

النوع والجنس والنص

الأستاذ عبد القادر المهيري رئيس جامعة
الآداب والفنون والعلوم الانسانية تونس I،
ضيوفنا الكرام،
إخواني الأساتذة والطلبة،

أود -بمناسبة هذه الندوة- أولاً أن أحيي روح الأستاذ صالح المغيربي رئيس قسم اللغة العربية الراحل وكان قد بارك مشروع الندوة وضمن له تركيبة القسم وأود ثانياً أن أشكر زملائي الأساتذة حمادي صمود وصالح بن رمضان ورجاء بن سلامة ومحمد القاضي ورياض المرزوقي ومحمود الهميسي على الجهد الذي بذلوه في الاعداد والتنظيم والاستكتاب كما أشكر المحاضرين والحاضرين على تلبية الدعوة.

والموضوع الذي اختار قسم العربية بحثه في هذه الندوة موضوع يشغل بال أساتذته وباحثيه منذ أمد بعيد، فرأوا أن يتوجوا نشاطهم في هذا المهرجان العلمي ببحث "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم" متجهين الى طرح إشكالية حديثة اعتماداً على مدونة الأدب العربي القديم في مستويي النظر والتطبيق.

وكم كنت أود -لولا المشاغل- أن أشارك الزملاء بالبحث في الموضوع لكن الظروف شاءت غير ذلك. وبما أن الموضوع قريب من مشاغلي وعلى صلة بسابق اهتماماتي رأيت أن أسهم فيه بجملة من الملاحظات في النوع والجنس والنص وأرجو أن تتقبلوها بتسامح.

في الحديث عن الأصول المشتركة ذات الفروع الخاصة المفترقة كثيراً ما يحلو لي أن أستشهد حيث يقتضي البحث تأصيلاً وتفرعاً بالحكمة القائلة: "ما كل نابع ماء، ولا كل سقف سماء، ولا كل بيت بيت الله ولا كل محمد رسول الله".

أجل! ما كل محمد رسول الله، إلا أن كل محمد بشر. وما كل بيت بيت الله إلا أن كل بيت مقر، وما كل سقف سماء إلا أن كل سقف غطاء، وما كل نابع ماء إلا أن كل نابع سائل.

ها هنا مجال للتمييز بين النوع والجنس والذات المفردة في البشر وكذلك في سائر الكائنات والمواد.

والأدب مادة فكرية تخرج في مادة لغوية في طبيعتها من المرونة وقابلية التحويل ما يجعلها خاضعة دوماً لقانون يخصص لها في مستوى الأنواع باباً وفي درجة الأجناس محلاً وفي مقام الأعيان ذاتاً. فالمادة تتقلص حتى تنفرد وتتضخم حتى تستوعب أفرادها الأجناس وتتكاثر حتى تنتظم أجناسها الأنواع.

فالأدب أنواع وأجناس ونصوص ليست لها قوالب متحجرة ولا قوانين مسطرة ولكن لها ملامح بها تعرف في الآداب وأطواراً على أساسها يجري النقاش في الحدود والعلامات والأسس والمقومات التي تحدد في ضوئها الأجناس الأدبية.

ولذلك ليست معرفة الأجناس الأدبية مثلاً شرطاً في الكتابة الأدبية وإنما هي تمثل شرط الانطلاق في العملية النقدية، هي عملية رصد للحركة الإبداعية والنصوص التي تنتجها لفهم الأسباب والمسببات وتمييز العوامل القارة من العوامل الطارئة وتقدير مدى التغير وحصر مجالات التطور. والمسألة تبدو سهلة، فلا تعدو أن تكون لعبة بسيطة الأحكام. والحقيقة أنها مع بساطتها ظاهرة معقدة الأغوار ذلك أن حل مشكلها لا يمكن إلا أن يكون وقتياً، ومعالجته ينبغي أن تتجدد في كل طور من أطوار الأدب كما أن محاولة الدرس ينبغي أن تتعدد حتى في الطور الواحد لتكون كل محاولة ميزاناً لتقدير مدى صحة غيرها من المحاولات.

فكما يتجدد البحث في خصوصيات النصوص بدراس الأساليب مع كل نص مدروس فكذلك ينبغي أن يتجدد البحث في الكليات الأدبية الصالحة لتبويب الكتابات المتكاثرة.

على أن ذلك ينبغي أن يكون مشفوعاً في كل مرة بوضع صور الأنواع

الكتابية والأجناس الأدبية والمقومات المعتمدة في تحديدها في الميزان أيضاً وإلا تحجرت المقاييس وتساوت النصوص في النظر وجاز اعتبار كل كتابة أدباً وتواصل اعتبار كل منظوم شعراً وكل كلام غير منظوم نثراً وجُردت كثير من المصطلحات والمفاهيم من معانيها وبقيت القصة والخبر والنادرة والحكاية مثلاً بل ربما الخطبة والرسالة أيضاً عناوين لكتابات، مستعملة لها كالمترادفات.

وقد اخترت لأبين المشاكل الجمة التي تطرح في هذا الصدد الوقوف عند نص قصير قديم. وهو نص من رديء الأدب. وأحسن الشواهد المثيرة في الأدب كما في سائر الفنون هي النصوص المتميزة إما بجودة خاصة أو برداء ملحوظة قلما تتوفران في غيرها..

النص في الحب وقد ورد الكلام فيه على لسان العاشق قال:

"يا ذا الذي في الحب يلحى: أما تخشى عقاب الله فينا؟ أما تعلم أن الحب داء؟ أما والله لو حملت منه كما حملت من حب رقيم، لما لمت على الحب، فدعني وما أطلب، إني لست أدري بما قتلت، إلا أنني بينما أنا بباب القصر، في بعض ما أطلب من قصرهم، إذ رمى شبه غزال بسهام، فما أخطأ سهامه، ولكنما عيناه سهام له، كلما أراد قتلي بهما سلم".

هذا النص مكتمل لم نحذف منه شيئاً لا من أوله ولا من آخره. فهو نص قصير يصور مأساة العاشق المتكلم في النص بين الأمل في الوصل واليأس منه. هل نسميه قصة؟ هل نسميه نادرة؟ هل نسميه رواية؟ هل نسميه خبراً؟ لم لا يصح له أي اسم من هذه الأسماء؟ وفيه رواية مغامرة غرامية كالمغامرات التي في القصص والروايات وفيه تشويق وتعليق بمقتضى ما فيه من إشارة في الأول إلى أن العاشق قتل بسبب غريب إذ قال: "إني لست أدري بما قتلت؟" وفي الآخر ينكشف السر فجأة ويتضح أن القتل كان مجازياً وأن السبب فيه لم

يكن غير نظرات المعشوقة الحادة كالسهام حيث قال: "ولكنما عيناه سهام له، كلما أراد قتلي بهما سلم".

لكن لم لا نسمي النص رسالة؟ ألم يفتتحه المتكلم بخطاب مباشر أو هو المناجاة للحبيبة وهي بعيدة عن الحبيب غائبة، الكلام عليها موجه إليها بالنداء "يا

ذا الذي في الحب يلحي" والنهي "قدعني" والاستفهام مع ما قام عليه من عتاب وشرح الأسباب: "أما تخشى عقاب الله فينا؟ أما تعلم أن الحب داء؟ أما والله لو حملت منه كما حملت من حب رخير، لما لمت على الحب..؟"

ذكرت أن هذا النص من رديء الأدب. وهو من رديء الأدب لأن الكلام فيه مباشر، والعبارة برقية وأنه رغم اكتماله مبنى ومعنى - كلام مبتذل، وهذا يطرح للنقاش مشكل أدبيته أصلاً: فما الداعي الى أن نعتبر هذا الكلام من الأدب؟ هل يكفي أنه ورد في كتاب قديم وبجوار كتابات أدبية أرقى وأجود؟

إن في هذا النص من الحجج الظاهرة ما يسهل إخراج هذا النص من مصاف الكتابات الأدبية لكن فيه الى جانب ذلك من العلامات الخفية ما يمنع إخرجه من باب الأدب بل ما يمنع إخرجه من باب الشعر، نعم ما يمنع إخرجه من باب الشعر لأن هذا النص في حقيقته قصيدة شعرية لعمر بن أبي ربيعة موزونة مقفاة بحرهما السريع وقوامها التصريع إذ زيادة على حضور القافية الموحدة الرتيبة فيه، جاءت جميع أبياتها مصرعة ختمت صدورها بقافية أعجازها نفسها.

يا ذا الذي في الحب يلحي أما	تخشى عقاب الله فينا، أما
تعلم أن الحب داء، أما	والله، لو حملت منه كما
حملت، من حب رخير، لما	لمت على الحب فدعني وما
أطلب، إني لست أدري بما	قتلت إلا أنني بينما
أنا بباب القصر، في بعض ما	أطلب من قصرهم، إذ رمى
شبه غزال بسهام، فما	أخطأ سهماه، ولكنما
عيناه سهمان له، كلما	أراد قتلي بهما، سلما

ومما يدعم انتماء النص الى القصائد الشعرية أن مجال الغزل فيه هو مجال شعر الغزل التقليدي المألوف: الحب قدر محتوم له سر مكتوم والمعشوقة غزال، عيناه سهمان، وأن تنويع الضمير العائد على المعشوقة في الكلام (الانتقال من الخطاب الى الغيبة) حقق التفاتاً لا يحصل مثله في النثر عادة.

إذن لا جدال في أن هذا النص من الشعر ولا سيما بعد أن قام التصريع فيه يؤكد نوع الكلام ويقطع على الشاك السبيل.

لكن في هذا النص من ناحية أخرى ظواهر تقضي على النفحة الشعرية فيه منها أن وزنه ضعيف الإيقاع ومن المعروف اليوم أن البحر السريع تتجمع فيه المقاطع في تراكيب كتراكيب النثر العادي المقطعية ليست لها مزية يمكن أن توظف بها أصواتها توظيفاً جمالياً، ومنها أيضاً أن القافية في أواخر الأعجاز كما في الصدور جاءت مخالفة لشروط العرب في القافية إذ كان الروي في الغالب (10/12) من الحروف الزائدة لا الأصلية في الكلمة ومنها خاصة أن الأبيات السبعة حكمتها المعازلة أو التضمين فكانت متسلسلة التراكيب لا تتم معانيها بنهايات الأسطر بل بنهايات الجمل النحوية مما انجر عنه القضاء على البيت من حيث هو وحدة كلامية أساسية في الشعر. فإذا أضفنا إلى ذلك ما في النص من ضعف التصوير وانعدام التخيل أصبحنا في حيرة من أمرنا إذ اجتمعت في النص من المتناقضات ما لا يمكن معه أن نقطع فيه بهوية أو ذات.

وقد فطن العرب منذ القديم إلى ضعف هذا النص وخروجه من باب الشعر لولا الوزن والقافية، يدل على ذلك ما جاء في الموشح للمرزياني من أن هذا القول مضمن، "والمضمن عيب شديد في الشعر" وأهم من ذلك دليلاً اختلافهم في نسبة هذا النص فإذا كان غالب الظن أن النص لعمر بن أبي ربيعة فمنهم كالمرزياني في الموشح من نسبه إلى أبي العتاهية ولكن برواية ستة أبيات فقط مع اختلاف الرواية.

وأن يكون هذا النص، أو غيره من النصوص، شعراً أو نثراً، قصة شعرية أو نثرية، رواية أو خبراً، رسالة أو خطبة بل أن يكون أدباً أو لا يكون، ليس أمراً مهماً في حد ذاته وإنما المهم أن يتوفر لدارس الأدب من المقاييس والأدوات ما يمكنه من معرفة فصائل النصوص وشجرة الأنساب التي تتعلق بفروعها كل منها ليرصد حركة الأدب، ويعرف حدود تطوره ومداه، ويدرك سبل النهوض به.

وفي الختام أجدد لكم التحية والسلام.

محمد الهادي الطرابلسي

عميد كلية الآداب - منوبة

كلمة لجنة التنظيم

الأستاذ عبد القادر المهيري رئيس جامعة تونس الأولى
الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي عميد كلية الآداب
ضيوفنا المجلين
زملاؤنا الكرام
طلبتنا الأعزاء،،

يشرفني باسمي الخاص ونيايةً عن زملائي أعضاء لجنة تنظيم الندوة الأساتذة حمادي صمود ومحمد القاضي ورجاء بن سلامة ومحمود الهميسي ورياض المرزوقي أن أتوجه إليكم جميعاً بأزكى عبارات الشكر لحضوركم انطلاق وقائع هذه الندوة التي قرر قسم اللغة والادب العربي تنظيمها، وأوكل إلينا مهمة الإعداد لها.

وتأتي ندوتنا هذه امتداداً لمختلف الأنشطة العلمية التي ينجزها قسمنا، وقد اخترنا لها الادب العربي القديم مجالاً، والجنس الادبي موضوعاً.

اخترنا الادب العربي القديم لانه يكون نظاماً تعددت أجناسه وموضوعاته وأساليبه واتجاهاته لكن البحث فيه لايزال بحاجة الى جهود كبرى ينبغي أن تصرف في دراسة تاريخ الادب وهو أمر يختلف الاختلاف كله عن كتابة تاريخ العرب الذي لايمثل الأدب إلا جزء منه.

فلا غرابة إذن في أن تتعلق الهمم بوصف هذا النظام، والنظر في علل كونه، والكشف عن أسس بنائه، وأسرار أطواره.

وأسوق الاسئلة التالية مقتصرأ على مجال النشر:

هل وصفنا مقالات الاجناس من خلال النظر في علاقة المقال بالمقام؟ هل درسنا خطة الخطبة السياسية ووسائل التخاطب فيها؟ هل ترسمنا صلة القول بالفعل في الخطبة الاستفارية أو خطبة الجهاد؟ (القول الفعل)

هل بحثنا عن الابنية المجردة التي يمكن أن نرد إليها موضوعات قصص الامثال والعشاق والهامشين؟

هل كشفنا عن قوانين تطور الخطاب القصصي وحددنا الاصول والفروع؟ هل وصفنا أطوار المنافرة والمفاخرة في مقام الخطابة وفي رسائل الجاحظ وعند الاندلسيين؟ هل تتبعنا كيفية انتقال المعنى الهجائي من الرسالة الى المقامة؟ هل وقفنا على انقلاب النوع الكتابي من دليل على غرض إلى دليل على غرض مقابل تماماً؟ وهل جراً..

إن هذه الاسئلة وغيرها مما سنطرح في هذه الندوة تقتضي أجوبة دونها خطر القتاد وعلى كل حال فإن الفرد لا يقدر على مواجهتها، وإنما يتيسر طلبها إذا كان البعض للبعض ظهيراً.

واخترنا الجنس الادبي موضوعاً لانه مجمع مسائل في النقد أدبي قديما وحديثا اليه ترد مباحث التاريخ الادبي وأشكال تحولاته، ومنه يمكن أن ننفذ الى قضايا الخطاب الادبي في مختلف مستوياته.

ولقد أثرت مسائل تصنيف الأدب بحسب الأجناس منذ عقود، وظهرت هنا وهناك ضروب من التقسيم تختلف أسسها ومنطقاتها، وتتباين مقاييسها ونتائجها، ووسمت نصوص كثيرة بأسماء أجناس بعضها مستقى من التراث وبعضها مستنبط من مراجع حديثة.

ومهما تكن النتائج المبيوثة هنا وهناك فإن مقولة الجنس الأدبي أصل من الأصول إن نعتمده نأمل في تجاوز تفاريق الآثار إلى إدراك الأبنية المجردة التي تحكم المقاصد والمقامات، والأغراض والموضوعات، وأضرب الكتابة وأساليبها.

على هذا النحو رتبنا لندوتنا، فلبى الدعوة عدد من الزملاء في الكلية، ولم يتأخر عنها عدد من الزملاء الضيوف. وتكاملت الأبحاث فجمعت بين المسائل النظرية المتصلة بمقولات الجنس والنص والغرض والموضوع، الآخذة بمشاكل التصنيف والتقسيم والانتاج والتقبل، وقضايا التاريخ الأدبي وما يثيره من مشاكل تتعلق بنشأة الأجناس الأدبية وخصائص تفاعلها، ودواعي إندثارها ومظاهر تحولها.

ولعل هذه المسائل المختلفة تمكننا من التطرق الى طرح قضية المصطلح وما يسكنه من التصورات والمفاهيم، ومنطلقات التصنيف والتقسيم، وتكون سياقاً ملائماً للخوض في فرق ما بين الأجناس والأصناف، وفصل ما بين الفنون والأشكال، بالاستناد الى نظرية الأدب عند العرب والنص الأدبي الذي تأسست فيه.

ولعل هذه القضايا تمكننا كذلك من التساؤل عن إمكان كتابة تاريخ الأجناس الأدبية في التراث العربي، وهو عمل إن تثبت جدواه لا نرى له أهلاً في عصرنا هذا غير أهل البحث والتتقيب من الجامعيين والمختصين الجادين.

وإن التتكب عن الاشتغال بهذه المسائل لمؤدٍ الى ما وصفه الجاحظ بقوله في خطبة رسالة الحنين الى الأوطان: "إن لكل شيء من العلم، ونوع من الحكمة، وصنف من الأدب، سبباً يدعو الى تأليف ما كان منه مشتتاً، ومعنى يحدو الى جمع ما كان منه متفرقاً. ومتى أغفل حملة الأدب، وأهل المعرفة تمييز الأخبار، وتأليف كل نادر من الحكمة الى مثله، بطلت الحكمة، وضاع العلم، وأميت الأدب، ودرس مستور كل نادر".

وإن الناظر في برنامج هذه الندوة يلاحظ أننا حرصنا غاية الحرص على أن يكون للنقاش نصيب لا بأس به 10س/17.30س، وذلك كي يتسنى لجمهور الزملاء المختصين إثراء أعمال الندوة، والتوسع في تحليل المسائل التي تثار فيها.

هذه كلمة لجنة التنظيم أختتمها بالتعبير عن شكرنا لكل الساهرين على تسيير الكلية على مساعدتهم لنا في إعداد هذه الندوة، وشكرنا لكل من ساعدنا من موظفي جامعة تونس الأولى.

والسلام.

صالح بن رمضان

كلية الآداب - منوبة

سلطة النص في التنظير البلاغي وتمييز الأجناس

تمهيد

يمكن، في نظري، تناول قضية الاجناس ، أو الوعي النظري بها في التراث البلاغي العربي من ثلاثة مداخل :

- 1 - من مجموع الملاحظات والتقسيمات والتعريفات الصريحة التي تناولت الفروق بين المنظوم والمنثور وتفرعاتهما ، وهي كثيرة وجديرة بالدرس.
- 2 - من الرصيد الثقافي المرصود لانتاج كل جنس ووصفه ، أو ما يمكن تسميته عمدة الناظم والناثر على نمط ادب الكاتب أو العمدة في محاسن الشعر ونقده، أو ثقافة الخطيب كما في البيان والتبيين.
- 3 - من استراتجية الكتب البلاغية في اطار المشروع والمنجز من اهدافها بالنظر الى النص الذي تستحضره كنص مركزي يخدمه ما سواه، ويخضع لتوجيهه ، بل لسلطوته احيانا وسيطرته.

من هذه الزاوية الاخيرة سأتناول هذه الاشكالية ، من خلال نموذجين فقط البيان والتبيين وأسرار البلاغة مع محاوره ما يجاورهما أو يحاورهما من المؤلفات.

لذلك لابد من التمييز بين مرحلتين برغم تداخلهما : مرحلة البحث عن بلاغات خاصة، ومرحلة البحث عن بلاغة عامة. فالذي يبدو لي من قراءة امهات الكتب البلاغية ان التخصص في بلاغة الاجناس كان امرا طبيعيا ، استجابة للمتن الشعري والخطابي الضخم الذي تراكم من العصر الجاهلي (عصر الشعر) الى عصر بني امية (عصر الخطابة) ، وكذا الاهمية التي اكتسبتها الكتابة مع تعريب الدواوين وانطلاق عملية التأليف. أضف الى ذلك الظروف المحيطة بالمؤلفات الاولى والأسئلة التي اقتضى تأليفها فالشاعر الخليفة ابن المعتز مثلا كان يجيب عن سؤال صريح وضعه الشعراء في اطار الجديد

والقديم من الصنعة في حين ان الجاحظ ، العالم المعتزلي ، كان مشغولاً بالمعرفة والاقناع .. الخ.

أما في المرحلة الثانية فقد احتل الاعجاز القرآني محل الصدارة ، ولم يعد ممكناً بالنسبة لعلماء الاعجاز ، تصور عدة بلاغات يكون القرآن على رأس بعضها دون البعض الآخر ، وبذلك صارت البلاغة بديلاً للبديع والبيان معا ، ثم صار البحث في دلائل الاعجاز بديلاً للبحث في اسرار البلاغة.

ونحن نولي عمل عبد القاهر الجرجاني أهمية كبيرة ليس لعمق تحليله واثارته للأسئلة الجوهرية وحسب ، ولكن أيضاً لتحكمه في مصير البلاغة العربية بعده من خلال قراءة السكاكي لعمله.

1 - البيان والتبيين أو سلطة النص الخطابي

لا أريد أن أعرض لكل ما وجده الدارسون القدماء والمحدثون ، وهو كثير جداً ، في كتاب البيان والتبيين ، فحين نغيب استراتيجية كتاب غني المادة مثل البيان والتبيين يمكن ان نجد فيه اي شيء .

يؤكد الجاحظ في مواقع كثيرة ان كتابه لا يخرج عن موضوع البيان مهما كان هناك من ضرورة للتوسع والتنويع ، يقول :

"وجه التدبير في الكتاب ، اذا طال ، ان يداوي مؤلفه نشاط القارئ له ، ويسوقه الى حظه بالاحتمال له . فمن ذلك ان يخرج من شيء الى شيء ، ومن باب الى باب بعد الا يخرج من ذلك الفن ، ومن جمهور ذلك العلم " (البيان 366/3).

ويقول بصدد المادة الادبية والخبرية :

"وهذا ، أبقاك الله ، الجزء الثالث من القول في البيان والتبيين ، وما شابه ذلك من غرر الاحاديث وشاكله من عيون الخطب ، ومن الفقر المستحسنة ، والنتف المستخرجة ، والمقطعات المتخيرة ، وبعض ما يجوز في ذلك من أشعار المذاكرة والجوابات المنتخبة" (البيان 5/3) . كما يبرر اقتصاره على ذكر بعض ملوك بني امية بكون الباقيين لم يخلفوا مما يدخل في موضوعه إلا اليسير ("لأن الباقيين من ملوكهم لم يذكر لهم من الكلام الذي يلحق بالخطب وبصناعة المنطق الا اليسير" 383/7).

فهذه النصوص وغيرها لاتدع مجالا للشك في ان المؤلف كان يعتبر كل ما اورده ضمن الكتاب داخلا في موضوع البيان. ونحن لا نملك ان ننازعه في هذا المفهوم على نحو ما نازعه فيه ابن وهب (1)، لأننا حائذين انما نقدم تصورا جديداً محكوماً بمعطيات جديدة. بل الأجدى من ذلك ان نستخرج مفهومه ووظائفه من منطوق كلامه ومفهومه، من صريحه ومضمنه.

1 - 2 وظيفة البيان

أكد الجاحظ في اكثر من موضع، وبأكثر من صيغة أن غاية البيان هي "الفهم" و"الافهام" (" لان مدار الامر، والغاية التي اليها يجري القائل والسامع انما هي الفهم والافهام" البيان 76/1).

غير أن مقايضة كلمة بيان وتبين بكلمتي فهم وافهام لا يرفع اللبس عن مفهوم البيان. ولن يتأتى ذلك الا باعادة بناء المفهوم من خلال مجموعة الالفاظ/والمعاني المصاحبة لكلمة "بيان" و"فهم" ضمن نصوص كثيرة يبين الجاحظ من خلالها لماذا البيان ولماذا الفهم. وقد ورد اكثر هذه النصوص في التفريق بين البيان والعي وإظهار فضل البيان. نورد هنا نماذج فقط من هذه النصوص : "وليس، حفظك الله، مضرة سلاطة اللسان عند المنازعة، وسقطات الخطل يوم اطالة الخطبة، بأعظم مما يحدث عن العي من اخلال الحجة، وعن الحصر من فوت درك الحاجة" (البيان 12/1).

الموضوع/ الغاية (الوظيفة)	العائق	المقام/المناسبة
الحجة	العي	(عند) المنازعة
(درك) الحاجة	الحصر	(يوم) الخطبة

وفي نص آخر نجد الغرض هو التصديق وميل الاعناق وفهم العقول وميل النفوس :

(1) يقول ابن وهب: "أما بعد، فإنك ذكرت لي وقوفك على كتاب الجاحظ الذي سماه كتاب البيان والتبيين، وأنتك وجنته إنما ذكر فيه أخباراً منتحلة وخطباً منتخبة ولم يأت فيه بوظائف البيان، ولا أتى على أقسامه في هذا اللسان، فكان عندما وقفت عليه غير مستحق لهذا الاسم الذي نسب إليه" (البرهان 49).

"وقال موسى: "وأخي هارون هو أفصح مني لساناً، فأرسله معي رداً يصدقني" وقال "ويضيق صدري ولا ينطلق لسان" .."ورغبة منه (اي موسى) في غاية الافصاح بالحجة ، والمبالغة في وضوح الدلالة ، لتكون الاعناق اليه اميل، والعقول عنه افهم، والنفوس اليه اسرع، وان كان قد يأتي من وراء الحاجة، ويبلغ افهامهم على بعد المشقة" (البيان 7/1) .

وفي الحديث عن حاجة واصل بن عطاء الى البيان باعتبار صفيه (رئيس نحله) بسط الجاحظ الكثير مما يقصده:

"ولما علم واصل بن عطاء انه ألثغ فاحش اللثغ، وان مخرج ذلك منه شنيع، وأنه ان كان داعية مقالة ورئيس نحلة، وانه يريد الاحتجاج على أرباب النحل، وزعماء الملل، وانه لابد من مقارعة الابطال ومن الخطب الطوال، وان البيان يحتاج الى تمييز وسياسة ... وان ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب ، وتنشئ به الاعناق، وترزين به المعاني، وعلم واصل انه ليس معه ما ينوب عن البيان التام واللسان المتمكن والقوة المتصرفة كنحو ما اعطى الله نبيه موسى من التوفيق والتسديد ، مع لباس النقوى، واصابع النبوة .. رام ابو حذيفة اسقاط الرأ .." (البيان 14/1 - 15).

فالموضوع ، كما ترى، هو الدعوة الى "مقالة" والدفاع عن "نحلة" والاداة هي الاحتجاج والمقارعة وطول الخطاب، والغرض الاستمالة وثني الاعناق والعائق هو كونه ألثغ.

لقد جعل الجاحظ، في هذا النص، الوسائل الحجاجية بديلاً وعوضاً للمعجزة والعناية الالهية التي حظي بها موسى وحرم منها واصل ، فسعى لتعويض هذه بتلك .

ونشير عرضاً الى أن ذهن الجاحظ كان منصرفاً في هذا الحديث الى الانبياء وأصحاب النحل والدعوات والمقالات ولم يحدثنا الحديث الذي كان بعض علماء عصره مثل ابن قتيبة مشغولاً به مثل: كيف الوصول الى نفس الممدوح عبر الغزل والوقوف على الاطلال ، وهو حديث لم يكن غائباً عن الجاحظ ولا من ابتكار ابيبن قتيبة، فهو نفسه انما ينقل عن اهل الادب. فتغيب ما هو حاضر عند غيره لا يقل دلالة عن استحضار ما استحضره، فكل كان يعرف طريقه.

لو صنفنا وظيفة البيان من خلال النصوص السابقة وغيرها مما لم نورد
مما يدعمها ويغنيها لوجدنا ان وظائف البيان عند الجاحظ هي:

- 1 - الاخبار وتحصيل المعرفة : وظيفة تعليمية.
- 2 - التأثير والاستمالة : وظيفة انفعالية وعاطفية.
- 3 - الاقناع والاضطرار بالحجة : وظيفة حجاجية.

وهذه الوظائف حين تشتغل متفاعلة متكاملة حسب احوال المخاطبين
وحسب الامكان تشكل جوهر الخطاب الاقناعي ذلك الجوهر الذي يفصله عن
الخطاب الشعري والمنطق العقلي الصارم.

1 - 3 - المقام الخطابي : من البيان الى فن الخطاب الاقناعي

برغم ما سينطبع في ذهن قارئ مقدمة البيان التي حللنا نصوصاً منها من
أن البيان المقصود في الكتاب هو البيان باللغة، فإن الجاحظ قد وسع مجال البيان
في أول فصل عقده من الكتاب: وهو "باب البيان"، وذلك حين جعل أصناف
الدلالة على المعاني خمسة تشمل اللفظ من اشارة وعقد وخط ونصبة. وربما
توقع القارئ أنه سيستمر في تنمية الكتاب بمعالجة هذه الوسائل كل على حدة(2)،
غير انه لا يفعل ذلك بل سيعود تدريجياً نحو البيان باللغة وباللغة المنطوقة
المسموعة على وجه التحديد.

وقد تم ذلك من خلال انتقال البحث من البيان الى البلاغة دون تمهيد
(البيان 88/1). وبالانتقال الى البلاغة يتم الانتقال (بعد استعراض المفاهيم
المختلفة) نحو البحث في المقام واحوال المخاطبين، باعتباره الحلقة الوسطى بين
الغرض (الافهام بمعناه الواسع) والاداة (او الوسائل اللغوية والفكرية الضرورية
للاقناع).

بين تسليم السلطة للاحوال والمقامات (مع علماء مثل العتابي وسهل بن
هارون وغيرها)، وبين النظر الى الهجنة وشيوع الخطأ نتيجة اختلاط الامم في

(1) إن النظر في كتاب البرهان في وجوه البيان يؤيد هذا الافتراض. فالذي فعله ابن وهب مستأنفاً
كلام الجاحظ هو عقد باب للنصبة تحت عنوان "الاعتبار" وباب للخط تحت عنوان الكتاب الى
جانب باب العبارة الذي يقابل باب البيان باللفظ عند الجاحظ مضيفاً باباً للاعتقاد حول خزن
المعرفة ومعالجتها. (انظر كتابنا: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية).

ذلك العصر وفي تردد من الاطلاق والتقييد يصل الجاحظ الى اشتراط الحجة اللغوية (على الاطلاق) والمناسبة البلاغية (حسب المقامات والامكان: الوسط).

فحين يتحمس الجاحظ لدور المقام (في ذلك السياق الذي قدمت فيه صحيفة بشر بن المعتمر باعتبارها بديلاً للطريقة التقليدية في تعليم البلاغة) يتحدث بلغة جازمة تكاد تنفي البنية اللغوية الجمالية للكلام ، غير انه سرعان ما يتراجع عن ذلك وهو يلاحظ واقع اللغة في عصره (انظر البيان 144/1-145/1 و 113/1 و 161/1-163).

ولكي نقدر تحكيم المقام حق قدره الذي يجعله عنصراً مميزاً للخطاب التداولي الاقناعي لابد من مقارنة عمل الجاحظ بعمل عبد الله بن المعتز في بحثه عن البلاغة في مستوى البناء اللغوي وحده بقطع النظر عن المقام بل في غيابه على الاطلاق، وهما ينتميان معا الى ثقافة القرن الثالث وانما يميز بينهما، كما سبق، ان ابن المعتز انطلق من اشكالية اثارها النص الشعري الجديد وادعاء ادعاء الشعراء المحدثون ، لذلك نجد ابن المعتز يبحث عن المكونات الشعرية الصوتية والدلالية ، دون انشغال بالمتلقي، مقارنا بين القديم والجديد.

وحين فكر أبو هلال العسكري في عمل يضم المنحيين: منحى البديع ومنحى البيان ، لم يجد مفراً من الاعلان عن وجود صناعيتين فكان عمله تلفيقياً. لقد كان الحديث عن بلاغات مختلفة رائجا في عصر الجاحظ، وأورد هو نفسه شيئاً من ذلك، مثل ما رواه عن سهل بن هارون:

"اللسان البليغ، والشعر الجيد ، لا يكادان يجتمعان في واحد ، واعسر من ذلك ان تجتمع بلاغة الشعر وبلاغة القلم" (البيان 243/1) هذا على مستوى الكفاءة الابداعية طبعاً غير ان النقاش النظري لهذا الموضوع لم يشغل الجاحظ ، وان ابدى احيانا ملاحظات في منتهى الدقة.

بكل درجاته معلماً واعظاً ومُناظراً . وبمحضر المستمع بكل ثقافته وامزجته كان الجاحظ مضطراً لايراد كل ما يخص الخطيب من وسائل مساعدة ابتداءً من هيئته وانتهاء بثقافته اي العنصر المسرحي، وعنصر الرصيد الثقافي المتنوع المحيط بالموضوع وهما العنصران المكملان لعنصر العبارة او الاسلوب وعنصر المقام والاحوال. وبالمقارنة مع البلاغة الغربية الكلاسيكية لا

يغيب غير عنصر التذكّر وعنصر الترتيب وهما لا يكتسيان أهمية كبيرة في الخطابة المحفلية حتى في البلاغة الغربية، والخطابة العربية محفلية أصلاً.

هذا ولا يتسع المقام هنا للحديث عن الرسالة الحضارية التي يمثلها الانحياز إلى الخطاب الإقناعي القائم على التبليغ والاستمالة والاحتجاج في مقابل العنف والاستسلام للذين طبعاً سلوك الرعية والراعي متمثلاً في كل صور "الخروج" والارضاء واستغلال الدولة الأموية ثم العباسية، بعدها، لتطرفهما معاً لتركيز سيطرتهما. فالخطاب الاعتزالي الذي ينتهي إليه الجاحظ خطاب ملتبس: الفكر المذهبي والموقف السياسي فيه وجهان لعملة واحدة.

2 - النص القرآني: من أسرار البلاغة إلى دلائل الإعجاز

لم يثر الجاحظ قضية الإعجاز في كتابة البيان والتبيين بشكل يسبب له أي احراج في تنمية نظرية الخطاب الفعال المطلق الصحة المتوسط الصناعة، حسب الأحوال. لقد كان في غاية اللباقة حين ميز القرآن عن الكلام البشري، بقوله:

"خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور، وهو منشور غير مقفّى على مخارج الأشعار والاسجاع" (البيان 383/1) .

وإنما وقف النص القرآني عائقاً دون استمرار تنظيم الأجناس الأدبية حين اعتبر معجزاً بالنظر إلى عبقرية العرب في القول. ولم يكن بالامكان، أمام هذه الرؤية، الاستمرار في تنمية عدة بلاغات إلا على هامش الحوار الكبير حول قضية الإعجاز، ما دام الهدف الكامن (كما في أسرار البلاغة) والمعلن (كما في دلائل الإعجاز) هو بيان تفوق النص القرآني على جميع النصوص البشرية خاصة النص الشعري.

لا بد إذن، من بلاغة واحدة يوجهها النص القرآني وتستخلص بالنظر إلى النص الشعري:

"ولذلك (يقول الجرجاني) أنا إذا كنا نعلم أن الحجة التي منها قامت الحجة بالقرآن، وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر ومنتهياً إلى غاية لا يطمح إليها الفكر، وكان محالاً أن يعرف

كونه كذلك الا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الادب، الذي لا يشك انه ميدان القوم اذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيها قصب السبق والرهان، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض، كان الصاد عن ذلك صاداً عن ان تعرف حجة الله تعالى". (دلائل الاعجاز 7)

يظهر أن هذا الحرج من البحث في الشعر إنما أثير وعمق عند المؤلف بعد الفراغ من الاسرار فنحن لا نلاحظ مثل هذا في بناء كتاب الاسرار بل يبدو وكأن لا شيء يقف وراء الكتاب غير البحث في سر البلاغة من خلال الشعر، في المقام الاول والخطابة في مقام لاحق. غير ان تتبع خطة الكتاب وما أثاره من اشكالات وأسئلة يكشف عن حضور النص القرآني كمراقب أولاً ثم كعائق لبلورة النظرية بعد ذلك.

2 - 1 بناء كتاب الاسرار: مأزق انكشاف الاسرار:

أول عمل قام به الجرجاني في الاسرار مستفيداً من أخطاء من سبقه من بلاغيي الاعجاز، هو إبعاد المكون الصوتي أو اللفظ باعتباره أجراًساً، مؤولاً التجنيس تأويلاً دلالياً اعتماداً على ما نتيجته بعض صورته مثل المستوفي والمطرف من إيهام. وهذا الاقصاء الذي يجعله الجرجاني بلاغياً صرفاً وجزءاً من برنامجه في مَعْنَى الشكل، هو في الواقع موقف مذهبي شعري عبر عنه ابن الباقلاني بدون أدنى حرج بقوله:

"ذهب أصحابنا كلهم الى نفي السجع عن القرآن. وذكره الشيخ أبو الحسن الاشعري في غير ما موضع من كتبه. وذهب كثير ممن يخالفهم الى إثبات السجع في القرآن وزعموا أن ذلك مما يبين به فضل الكلام، وأنه من الاجناس التي يقع بها التفاضل في البيان والفصاحة كالتجنيس والالتفات" (اعجاز القرآن 57).

ولا شك أن الحرج الذي يشكله الجانب الصوتي يكمن في امرين كبيرين: أولهما بروزه في التراث العربي القديم شعراً وخطابة منذ الجاهلية، وثانيهما قابليته للوصف العلمي الدقيق في كثير من جوانبه، كما وقع، فعلاً، بالنسبة للأوزان والقوافي. ويبدو أن هذه القضية مرتبطة أوثق ارتباط بالخلاف

الجوهري بين المعتزلة والاشاعرة حول طبيعة كلام الله، وهو مرجع حديث الجرجاني عن تبعية الالفاظ للمعاني. فالالفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً من التأليف "ويعمد بها الى وجه دون وجه من التركيب والترتيب" (الاسرار 2). وهذا الحكم، أعني الاختصاص في الترتيب، يقع (حسب نص كلام الجرجاني) في الالفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل "نفسه(3).

ولهذا السبب نفسه أقصيت الالفاظ المفردة من مدارج سلم التفاضل الاعجازي، رغم الاعتراف لها ببعض المزايا الاولية مثل التداول والاستعمال والسلامة من السخف والعامية والوحشية (نفسه 3).

بعد عملية الاخلاء المذكورة يحدد المؤلف موضوعه في الكلام على المعاني: كيف يتفق ويختلف، ومن اين تجتمع وتفرق (ص19)، انطلاقاً من التشبيه والتمثيل والاستعارة(3) باعتبارها اصولاً لـ "جل محاسن الكلام ان لم نقل كلها" (نفسه).

بعد ذلك يشرع في بناء المعنى درجات في سلم البلاغة سيراً من البسيط الحسي الى المركب العقلي، معتمداً مقاييس مختلفة. نجد ذلك في الحديث عن طرفي التشبيه ووجه الشبه، كما نجده في التفريق بين التشبيه والتمثيل، وبين الاستعارة، حيث تكون الحاجة الى التأويل مؤشراً لأعلى الدرجات الى أن يتكشف السر في نهاية المطاف، متجلياً في الغرابة القائمة على المناقضة المؤدية للعجب(4) اي -حسب عبارته - "جمع اعناق المتناقضات المتباينات في رتبة" إذ "ما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر،

(3) يبدو أن عبد القاهر الجرجاني قد وجد في قراءة ابن سينا لمفهوم المحاكاة باعتبارها تشبيهاً واستعارة وما تركب منهما ما يسعفه في إعطاء نظرية المعنى بعداً تنظيرياً عميقاً. وذلك بعد إبعاده العنصرين الآخرين: وهما المحاكاة بالأوزان والمحاكاة بالأنغام (انظر تلخيص ابن سينا لفن الشعر، ص 168، 171).

(4) قارن بقول ابن سينا: "والشعر قد يقال للعجب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية" (ص 162) وبقية كلامه هناك). وانظر اقتراح الغرابة بالعجب في الأسرار ص 109: "وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد، كانت الى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب".

ولطيف النظر، ونفاذ خاطر ما لا يحتاج اليه غيرهما. " (الاسرار 127) وانظر ايضا 128 - 129).

ثم يستمر المؤلف في تقوية هذا الطرح الذي ينتمي الى نظرية الانزياح الشعري القديمة الحديثة . من خلال مناقشات عميقة في الفروق الدقيقة بين الصور الثلاث التي يوفيهها حقها واكثر ، وهنا يحس المؤلف بالتوسع في النقاش فيعتذر عن التحويل ، ونحس نحن ان الكتاب قد استوفى الغرض الذي حدد له منذ البداية.(ص288).

بعد هذه النهاية الطبيعية يعقد المؤلف فصولا جديدة يتناول فيها القضايا الشائكة التي ستعلن فيها الصعوبات التي يواجهها المؤلف بالنظر الى النص القرآني. مثل قضية الصدق والكذب وربط التخيل، وهو كثير في كلام المتأخرين بالكذب. ورفض وجوده في القرآن مع أنه من حيث منطلق الكتاب وخطته العامة يقع في قمة التركيب الدلالي القائم على التأويل العقلي. كما طرح قضية المجاز العقلي للفصل بين الفاعل الحقيقي (الله) والفاعل المجازي (الطبيعة والانسان).

ونقف هنا عند القضية الاولى قضية الصدق والكذب لانها كافية لتصوير أزمة التعارض بين طبيعة النص الشعري والنص القرآني وكيف يهدد مبدأ العقاية والتأويل البعيد الذي بني عليه الكتاب بتفوق النص البشري في هذا المجال.

قسم الجرجاني المعاني الى عقلية وتخيلية، وبصدد الحديث عن المعاني التخيلية ثارت قضية الصدق والكذب على أشدها وتحول الصدق والكذب من المستوى الفني الى المستوى الاخلاقي والاجتماعي، ومن هنا بدأت عملية التراجع عن نظرية الغرابة فسحبت الاستعارة من التخيل لانها موجودة في القرآن والتخيل كذب وزيف، ولا بد. هنا من الاستماع لكلام الجرجاني على طوله لانه يصور معاناة حقيقية لا يغني عن الاستماع اليها أي وصف. يقول:

"قمن قال "خيره أصدقه"، كان ترك الأفرار والمبالغة والتجوز الى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من الغفل على أصل صحيح أحب إليه، وأثر

عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر وحاصله أكثر. ومن قال "أكذبه" ذهب إلى الصنعة، إنما يمد باعها، وينشر شرعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والاغراق في المدح والذم، والوصف والبيث، والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض. وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدى في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء وأساء، ومدداً من المعاني متتابعاً ويكون كالمغتترف من غدير لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي. وأما القبيل الأول فهو فيه كالمقصود المداني قيده، والذي لا تتسع كيف شاء يده وأيده، ثم هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة، وصوراً مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تريح ولا تفيد، وكالحساء العقيم، والشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم [!]. (ص 237) (5).

هذا الوصف ينطوي على حكم صريح بتقديم القبيل الثاني أي الكذب الفني القائم على التخييل، ويكفي أنه وصف القبيل الأول (الصدق) بالعقم والجمود، فالعقم هو علة إبعاده الاستعارة غير المفيدة في أول الكتاب، غير أن الجرجاني سيرسخ للحكم الأخلاقي ضداً على الاعتبارات البلاغية المنوه بها فيقول بعده مباشرة: "وهذا ونحوه يمكن أن يتعلق به في نظرة التخييل وتفضيله، والعقل بعد على تفضيل القبيل وتقديمه، وتقخير قدره وتعظيمه. وما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده فهو العزيز جانيه، والمنيع مناكبه، وقد قيل: الباطل مخصوم وإن قضى له، والحق مفلج وإن قضى عليه" (نفسه 237).

ويُرتب على هذا الموقف أن الاستعارة ليست من التخييل: "وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى" (ص 238).

(5) قارن بقول ابن سينا في مقدمته لتلخيص فن الشعر: "والتصديقات المظنونة محصورة ومتناهية يمكن أن توضع أنواعاً ومواضع. وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد، وكيف والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر بل المستحسن فيه المخترع المبتدع"، ص 163.

غير أن هذه الدعوة لن تقنعه هو نفسه إلا بالرجوع الى التخيل لتضييق مجاله بجره من الفن الى الأخلاق:

وجملة الحديث الذي أريده بالتخيل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق الى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويربها ما لا ترى، أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت الى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها شبح في العقل. وستمر بك ضروب من التخيل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة تكشف لك وجهه في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق، فتزداد استنبانة الغرض من هذا الفصل" (ص 239).

ولم يلتفت المؤلف، فيما هو فيه، الى ما سبق أن أكده من أن مرجعية الشعر ذاتية، وعمله فيما افترضه: "وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشينين في وصف علة الحكم يرونه وإن لم يكن في المعقول، ومقتضيات العقل. ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادعاه فيما يُبرم وينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببناء عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتبرها بينة" (ص 235).

كانت هذه هي الأزمة المنهاجية أو الاعتقادية العنيفة التي اقتضت استئناف الكتاب بعد انتهائه غير أن المؤلف لم يتوجه، بعد ذلك، الى تقديم أمثلة الصدق الابداعي أو الابداع الصادق لتأكيد دعواه في تقديمه بل استرسل بنشوة كبيرة في إيراد أمثلة التخيل وتقريظها بأحسن النعوت يحلها أعلى درجات الجودة والابداع (ص 248). وكأنه كان -وهو يتحدث عن الصدق- في حاجة الى تبرئة ذمته فقط. ولقد بذل الجرجاني، بعد ذلك، جهداً في معالجة قضايا المجاز اللغوي والعقلي والاعتبارات اللغوية وغير اللغوية بكثير من الاحتياط.

ومع ذلك فقد ظهر له جلياً أن كتاب الأسرار لم يقدم حلاً للمعضلة بل ربما زاد في تعقيدها وإثارة الشبهات حولها، فقد بقيت المفارقات التخيلية في قمة هرم التركيب الدالالي الذي سعى لبنائه على أساس المحسوس والمعقول والواضح والمسؤل، والبسيط والمركب، والشعر مبرز في ذلك سيما أشعار

المتأخرين، والاعتماد على فتوى دينية أو أخلاقية لتأييد "الصدق" لا يحل
المشكل؛ إن مجال الذات محدود في بنية الأسرار .

لذلك كله استأنف المؤلف هذه القضية في الدلائل مضيفاً عنصر المقاصد
من خلال الحديث عن النظم (الدلائل 329):

وقد وعد في أول الكتاب وفي مواضع أخرى منه بوضع معايير بلاغية
مفسرة بعيدة عن الذاتية:

"وجملة ما أردت أن أبينه لك أنه لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجده
من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلّة معقولة وأن يكون لنا الى
العبارة عن ذلك سبيل، وعن صحة ما أدعيناه من ذلك دليل. وهو باب من العلم"
(ص34).

فهذا العلم فوائد جلية في الدفاع عن الدين "وحسم الكثير من الفساد فيما
يعود الى التنزيل وإصلاح أنواع من الخلل فيما يتعلق بالتأويل" (نفسه).

بعد هذه المقدمة الطامحة التي مهد بها المؤلف لدلائل الاعجاز يخوض
في القضايا النظرية والتطبيقية لتأكيد نظرية المعنى في صياغة جديدة تتخلّى فيها
الغربة والتنافر عن القيادة لتتلوها الأحوال والمقامات التي يحددها النظر
وتحدده.

وكما وصلت (الغربة) -وهي جوهر الشعر- الى مأزق الكذب فلا مفر
من أن يوصل النظم والتعبير حسب الأحوال والمقاصد، وهو جوهر الخطابة
والكلام العملي اليومي (الخطاب التداولي) الى مأزق الاحتمال، الشيء الذي
سينتبه إليه محاورو الجرجاني، وسيعترف به هو في حرج في آخر الكتاب
فيتراجع ذلك الحماس العلمي المنهجي ويفتح باب الذوق ليقوم بكل الأدوار، بعد
أن حُدّد له في البداية دور المجس الذي يدخل في مرحلة الملاحظ.

"يروننا ندعي المزية والحسن لنظم كلام دون كلام من غير أن يكون فيه
من معاني النحو شيء يتصور أن يتفاضل الناس في العلم به"

"ويروننا لا نستطيع أن نضع اليد من معاني النحو ووجوهه على شيء
نزعم أن من شأن هذا أن يوجب المزية لكل كلام يكون فيه، بل يروننا ندعي

المزية لكل ما ندعيها له من معاني النحو ووجوهه وفروقه في موضع دون موضع، وفي كلام دون كلام، وفي الأقل دون الأكثر، وفي الواحد من الألف. فإذا رأوا الأمر كذلك دخلتهم الشبهة. وقالوا: كيف يصير المعروف مجهولاً، ومن أين يُتصور أن يكون للشيء في كلام مزية عليه في كلام آخر، بعد أن تكون حقيقته فيها واحدة" (ص 419). وهو يعلم أن المذاوقة غير ممكنة، ويفترض قولهم: "لا بل قرائنا أصح، ونظرنا أصدق، وحسناً أذكى، وإنما الآفة فيكم لأنكم خيلتم لأنفسكم أموراً لا حاصل لها. وأوهمكم الهوى والميل أن توجبوا لأحد النظمين المتساويين فضلاً على الآخر من غير أن يكون ذلك الفضل معقولاً" (423).

ويعترف في نهاية المطاف بصعوبة البحث في هذا الموضوع لكونه أكثر المباحث غموضاً وخفاءً (نفسه 423).

إن التحول بالبحث عن الإعجاز من الشعر إلى الخطابة لن يؤدي إلى غير ما أدى إليه، ولذلك رفض الإسلاميون المتأخرون مثل ابن القيم إصاق صفة الخطابة بالنص القرآني رداً على قول ابن رشد في فصل المقال بعنف من يعرف المأزق الذي يقود إليه ذلك (مفتاح السعادة 220/1 وانظر فصل المقال لابن رشد 50 ط. دار الشروق).

وبعد، فإن المأزق الذي وقعت فيه جهود الجرجاني في مستوى استراتيجية البحث لا يقلل من قيمة النتائج التي حققها لصالح بلاغة الشعر وبلاغة الخطاب في الجوانب التي اقتضتها خطته. غير أن فرض خطته على البلاغة العربية من خلال قراءة السكاكي (الذي ابتدأ من حيث انتهى الجرجاني أي من الخطاب الاقناعي) أدى إلى اختزال البلاغة العربية حيث همشت عناصر شعرية جوهرية مثل البناء الصوتي كما همشت عناصر خطابية مثل المقام في بعده السوسولوجي والنفسي كما عند الجاحظ وأعطيت الأولوية للبعد التداولي اللساني.

محمد العمري

كلية الآداب - فاس

بعض المصادر والمراجع المحال عليها

- 1- البرهان في وجوه البيان ، ابن وهب
- 2- البلاغة والأسلوبية، هنريش بليت، ترجمة محمد العمري، منشورات سال،
الدار البيضاء 1989.
- 3- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر.
- 4- دلائل الاعجاز، دار المعرفة، بيروت 1977.
- 5- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، بيروت 1981.
- 6- تلخيص فن الشعر، ابن سينا، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة ع. بدوي،
دار الثقافة، بيروت.
- 7- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، محمد العمري، منشورات سال،
الدار البيضاء.

في الغرض

أو

أعمال القول الشعري عند العرب القدامى*

نظرنا في بعض ما كتب النقاد العرب القدامى بحثاً عما قصدوا إليه من مصطلحي "الغرض" و "المعنى" وما عقده بينهما من صلة وما أسندوه إليهما من دور في قول الشعر ونقده.

بذلك رسمنا حدود البحث ومداره في الأول ثم حدثتنا النفس في الأثناء بالاستغناء عن درس المصطلح الثاني والتجاوز عنه لكن المصطلحين تشبّث كل منهما بصاحبه وما قبل الانفصال عنه بل ساقا إلينا في حميل القراءة طائفة من المصطلحات لها بهما وثيق الصلة وهكذا تنزلت الدائرة التي رسمنا في البدء لبحثنا في أخرى أوسع وسنتطّف من هذه الثانية الى تلك الأولى.

ففي الدائرة الثانية ارتسمت لنا شبكة من المصطلحات في تصنيف الأقاويل الشعرية استخلصناها من نصوص النقاد القدامى، شبكة كان "الغرض" أصلاً من الأصول التي قامت عليها.

وإن تصنيفات الأقاويل في كتب نقد الشعر بالخصوص، عند العرب واليونان جميعاً، تشفّ بما تقوم عليه - عن أشكال حضور مسألة الجنس في نظرية الأدب عند القدامى ومذاهبهم في تناولها. وهل يمكن لهذه المسألة - مهما تكن درجة العمق في تناولها - أن تغيب، أو تغيب، عن أية نظرية في النقد الأدبي سواء كانت قديمة أو حديثة؟!

فإذا كانت دائرة البحث الأولى قد انتهت بنا الى دائرة أوسع ثانية فإن هذه

* هذا نصّ عرض قّمّمه في ندوة "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم" نشره على علاّته في انتظار بحث في المسألة أوفى.

شفت عن دائرة حاضنة ثالثة وهكذا فإن درس "الغرض" يدفعنا دفعاً الى الوقوف على مشارف مسألة أعم: مسألة الأجناس الشعرية في المدونة النقدية العربية.

في محيط الدائرة الثانية التي ذكرنا حينئذ عبارات اختلفت والمقصود واحد ومن هذه العبارات نذكر: "أصناف الشعر" - "أنواع الشعر" - "قواعد الشعر" - "أركان الشعر" - "فنون الشعر"... وقد جاءت النصوص التي استهلكت بهذه العبارات بعد حدّ ماهية الشعر في الكثير (أو ما اعتبروه ماهية) الى حد فهمنا معه أن حديث النقاد العرب عن الماهية لا يخرج في أحد وجوهه عن التصنيف.

وليس هناك عندهم مدخل واحد في تصنيف القول -ولا عند النقاد الغربيين المحدثين أيضاً- لتعقد الظاهرة واختلاف زوايا النظر- فقد بدت لنا مخايل تصنيفات مختلفة، تصنيفات لم نستقصها ولا تعمقناها (في هذا الطور من بحثنا) لكننا أثبتنا منها بعض القسامات فحازم القرطاجني -مثلاً- يصنف الأقاويل من جهة قوتها -والعبارة له- الى أقاويل برهانية وأقاويل جدلية وأقاويل خطبية وأقاويل شعرية أما سائر النقاد ممن أطلعنا على آثارهم فقد صنفوا الأقاويل إلى شعر ونثر.

وإنما يهمنا هذا الزوج فهو مبتدأ التصنيف في غالب كتب نقد الشعر عند العرب كما كان الزوج Mimesis (أي الصيغة الدرامية في المعنى القديم للكلمة) و Diegesis (أي الصيغة السردية) منطلقاً في التصنيف عند فلاسفة اليونان(1).

وقد ألح علينا -ونحن نقرأ ما تردد في كتب النقاد العرب القدامى من حد لطرفي ذلك الزوج- السؤال التالي: علام يحيل مصطلح الشعر عندهم؟ هل يقع مفهومه -كما ضبطوه- في دائرة الجنس أو خارجها؟

ومعلوم أن السمة الخلافية التي يقوم عليها الزوج شعر/نثر عندهم هي بناء القول على أنساق من الوزن مسبقة في الأول وعدم انبثائه على ذلك في الثاني فقد تردد في كتبهم حدّ قدامة للشعر من أنه "كلام موزون مقفى له معنى" وهو

Platon : La République livre 3/394a, livre 10

Aristote : La Poétique chap3 Seuil 1980.

Goldschmidt (Victor): le problème de la tragédie d'après Platon in Questions platoniciennes, Paris: Vrin 1970.

(1)

حد مطّرد غير منعكس عند جميعهم. وقد أضاف حازم إليه مفهوم التخيل - وهو تشكل صور المحاكيات في ذهن السامع وتأثره لها- بل اعتبر التخيل القوة المميزة للأقوال الشعرية الى حد جعل معه الوزن تخيلاً ثانياً كما أرسطو.

ومهما يكن من أمر فالوزن والتخيل مقولتان تميزان -حسب النقاد العرب- الشعر مما سواه. ففي أي مستوى من التجريد جعلوا -فيما ساقوا للشعر من حد- تينك المقولتين؟ أكان حديثهم عنهما مجرداً تائفاً الى استكناه الشعر في مطلق ذاته أم ملتقفاً شيئاً الى بعض صور الانجاز في الشعر العربي؟

والاحتمال الأول يجعل المفهوم في دائرة النمط النصي أما الاحتمال الثاني فيوقعه في دائرة الجنس.

ومن الضروري قبل الاجابة عن السؤال الذي ألقينا وغيره من الأسئلة التي سنلقي أن نميز بين المستويات الثلاثة التالية: مستوى النص ومستوى الجنس ومستوى الخطاب وهي مستويات تبدو لنا منتظمة على نحو أفقي.

أما النص فبناء نظري فيه درجات بعضها أوغل في التجريد من بعض، ففي الدرجة الأولى مقولات وأنساق مجردة عامة وظيفتها تحقيق التناسق، تناسق به تستوي الجملة الواحدة -بما هي شكل تجريدي- أو المتتالية من الجمل نصاً. ومن هذه الأنساق قواعد الربط النحوي بين الجمل وأشكال تتاليها بحسب الزمان (كما في السرد) أو بحسب المكان (كما في الوصف) أو بحسب قواعد المنطق (كما في البرهنة أو الحجج).

وفي الدرجة الثانية من ذلك البناء الأنماط النصية وهي أنماط تؤسسها الأنساق التي ذكرنا بعضها ولا تكون الأنساق تلك منفردة في الأنماط وإنما تجتمع في توليفات مختلفة متنوعة وعلى النسق الغالب -وهذا المفهوم أساسي عند بعض المتخصصين في "نحو النص"- يقوم النمط.

وأما الجنس الأدبي (أو الجنس من أجناس الخطاب عموماً) فبناء تجريدي يستخلصه الباحث من الخطابات المنجزة فهو بخلاف النص مطرووف في التاريخ بالضرورة. ويتحدد الجنس بقواعد شكلية ومعنوية أو بقواعد شكلية (وقد يتحدد - فيما يبدو- بقاعدة شكلية واحدة كما في جنس Sonnet عند الغربيين). وليس

الجنس شكلاً ثابتاً مستقراً وإنما هو في الغالب أفق من الأشكال تتراءى في صيرورة تاريخية. ومفهوم "أفق من الأشكال" في دراسة الجنس غاية في الأهمية فهو يمثل فضاء البحث -وهو بحث عسير فيه من الخداع والمراوغة الكثير- عن السمة أو السمات المؤسسة للجنس.

وأما الخطاب فهو النص المنجز الفرد المظروف في سياق قول مخصوص. وبين هذه المستويات الثلاثة علاقات، فللجنس علاقة بقواعد الأنساق في النص غير أن القواعد تلك تتشكل فيه حسب طرق إجراء مخصوصة منغرس في الثقافة والتاريخ. وبين الجنس والخطاب -كما هو معلوم- جدل، فالجنس يسعى إلى تسييج حركة إنشاء الخطاب والخطاب بما فيه من قوة إبداع يجهد في الافلات من ذاك السياج وبذلك الجدل يتسع أفق الجنس وقد يصل مدى الاتساع إلى نقطة يندثر عندها الجنس أو يولد فيها منه جنس جديد(2).

ومهما يكن من أمر فإن مستويات الانتظام في القول لا تخرج عن دائرتي النمط النصي أو الجنس وإلى هذه الدائرة الثانية ينزع مصطلح الشعر عند غالب النقاد العرب، فقد تجاوزوا -فيما ردّوا للشعر من حد- مقولة الوزن -بما هي نسق في انتظام القول مجرد- إلى بعض قواعد الإجراء في حضارتنا. وإنما جذبت القافية المفهوم عندهم إلى الجنس فقد قال ابن سنان الخفاجي: "أقل ما يقع عليه اسم الشعر بيتان لأن التقفية لا تمكن في أقل منها ولا تصح في البيت الواحد لأنها مأخوذة من قفوت الشيء إذا تلوته"(3) وواضح من هذا القول أن ابن سنان يتحدث عن الشعر والعين على القصيدة.

غير أننا نجد -إلى ذلك- عند ابن سينا وحازم القرطاجني شعوراً بما يقع من المفهوم في دائرة النمط النصي وما يقع منه في دائرة الجنس فقد قال ابن سينا:

(2) أفدنا كثيراً من الدراسات التالية:

Todorov: *Les genres du discours*, Seuil 1978.

Collectif: *théorie des genres*, Seuil 1986

Adam (Jean Michel): *Eléments de linguistique textuelle: Mardaga* 1989.

Rastier (François): *Sens et textualité* Hachette 1989.

Schaeffer (Jean-Marie): *Qu'est ce qu'un genre littéraire?* Seuil 1989

Petit jean (André): *Les typologies textuelles*, in *Pratiques* n°62 Juin 1989

(3) ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1982، ص 286.

"إن الشعر هو كل كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفأة" (4) وقال حازم: "الشعر كلام مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك" (5).

* * *

وإذا كان مفهوم مصطلح "الشعر" في المدونة النقدية العربية أدخل في الجنس الأدبي منه في النمط النصي فما مفهوم المصطلحات التي استعملت في تصنيف الأقاويل الشعرية من قصيد ورجز ومدح وهجاء وغيرها؟ وما هو موقع بعضها من بعض؟

مفاهيم المصطلحات التي ذكرنا إنما تتحدد بما يقوم بينها من علاقات في إطار شبكة تصنيف القدامى للأقاويل الشعرية. فما مداخل هذه الشبكة؟ وما هي المقولات التصنيفية التي تقوم عليها؟

من المعلوم أن التصنيف السائر الذي لا يكاد يخلو منه كتاب في نقد الشعر يقوم على مفهوم "الغرض" غير أننا نجد إلى ذلك تصنيفاً آخر مستخفياً شيئاً وحاضراً في بعض المؤلفات دون بعض. هو تصنيف عياره "الشكل الخارجي" -وفي هذه العبارة بعض تجوّر إذ أن الشكل الخارجي لا ينقطع عن الأغراض في تصورهم بل هو صورة تحمل إلى حد بعيد مخايل المقصد المتحقق بها.

ومهما يكن من أمر فـ "الغرض" و "الشكل الخارجي" مدخلان قامت عليهما شبكة تصنيف الأقاويل الشعرية عند النقاد العرب القدامى، مدخلان يكشفان عما تقوم به الأجناس الشعرية وتتمايز حسب نظرهم.

فقد قسموا الأقاويل الشعرية من جهة "الشكل الخارجي" إلى: قصيد ورجز ومسمط ومزدوج ومخمس... وقسموها من جهة ثانية بحسب الأغراض التالية: المدح والفخر والرتاء والهجاء والعتاب والنسيب والغزل والطرد والترهيد والاقتضاء والاعتذار...

(4) ابن سينا: فن الشعر، ص 161

في أرسطو طاليس: فن الشعر تحقيق عبد الرحمان بدوي.

(5) القرطاجني حازم: منهاج البلغاء... تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1981، صفحة 89.

ولنا على هذه الشبكة ومحتواها ملاحظات ثلاث:

(1) تمثل الشبكة بمدخلها نظاماً يتحدد فيه كل عنصر بما له بسائر العناصر الأخرى من علاقات وكان هذا الجانب حاضراً في نصوص القدامى فقد ذكروا طائفة من القيم الخلفية التي يتأسس عليها ذلك النظام.

(2) لا يقوم محتوى الشبكة -كما جاء في غالب كتب النقد- على نظام من الأقاويل الشعرية واحد وإنما على نظامين أو طورين من نفس النظام. فنظام الأقاويل الشعرية قام من جهة "الشكل الخارجي" في طوره الأول على المقابلة بين طرفي الزوج رجز/قصيد بالأساس ثم انضافت إليه في عهود متأخرة الأشكال الشعرية الأخرى كما قام في طوره الأول على جملة من الأغراض انضافت إليها في عهود متأخرة أغراض مستحدثة كالوصف مثلاً.

(3) محتوى الشبكة التي ذكرنا غير مستقصى ولا هو منغلق ولنا أن نتّمه بما قد نجد في غير الكتب التي طالعنا وباستقراء ما أبدع الشعراء.

وإنما يهمنا من الشبكة التي ذكرنا -في هذه المرحلة من بحثنا- ما بين مكوناتها من علاقات أفقية وعلاقات عمودية:

فالمدخل الأول منها يقوم على أسس ثلاثة: حجم القول والبحر ووجوه التصرف في القافية وهي أسس اجتمعت في بعض الخانات وافتقرت في بعضها الآخر.

فإذا كان القول الشعري على قافية موحدة وجاء على غير الرجز من البحور فهو قصيد. وعن القصيد يتفرع -في رأينا- بحسب عدد الأبيات شكلان: القصيدة والمقطعة.

وقد كان حجم القول والبحر يميزان مجتمعين الرجز من القصيدة إذ كان الرجز في بداياته أبياتاً معدودات تنظم على بحر معين ويقولها الراجز "إذا حارب أو شاتم أو فاخر" (6) ثم جذبت القصيدة الرجز إليها فقصد وبني على أغراضها فلم يتميز منها بما سوى البحر.

(6) ابن رشيق: العمدة، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972، ج1، ص 90.

أما المسمّط والمخمّس والمزدوج فأشكال شعرية تتميز من القصيدة بوجوه بناء قوافيها. فالمسمّط -حسب ما جاء في العمدة- "هو أن يبتدئ الشاعر بيت مصرّع ثم بأربعة أقسمة على غير قافيته ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به وهكذا الى آخر القصيدة" (7) و "المخمّس هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك الى أن يفرغ من القصيدة" (7) والمزدوج هو أن يؤتى بالقصيدة "مصراعين مصراعين" (7).

فالقصيدة والرجز والمسمّط والمخمّس والمزدوج مصطلحات تحدد أشكالاً شعرية، أشكالاً يتميز بعضها من بعض بقواعد في بناء الايقاع منغرسه في سنة ثقافية فالمصطلحات تلك تحدد حينئذ أجناساً شعرية أول.

ونحن لا نفهم ما ذهب إليه كيليطو من أن القصيدة شكل وليست جنساً (8) فهل يخرج الجنس عن الشكل، شكل الدال أو شكل المدلول؟! وهل يقع الشكل القائم على قواعد منغرسه في سنة ثقافية خارج دائرة الجنس؟!

ونحن نرى أنّ في المدخل الأول من الشبكة -حينئذ- مصطلحات تحدد أجناساً شعرية أول وهذه الأجناس -بما هي أبنية موعلة في التجريد في نظام القول الشعري عند العرب- مهياة لاحتضان الأغراض وإن كانت العلاقة بين كل جنس جنس وكل غرض غرض من حيث قابلية الالتقاء موضوع درس يرصد ما بين النسق التجريدي الذي استخلصناه من المدونة النقدية وواقع الانتاج الأدبي من مسافة وهو درس غاية في الأهمية لكنه يتجاوز حدود مقالنا.

ومهما يكن من أمر فإذا كانت تلك الأجناس الشعرية المندرجة في المدخل الأول من الشبكة مهياة للتقاطع مع الأغراض فما الأغراض؟ وما محصلة التقاطع بين دينك المدخلين؟

ما دلالة كلمة "غرض" في المعاجم؟ وما المجال المفهومي لمصطلح "غرض" في كتب النقاد القدامى؟

(7) المرجع نفسه: الجزء I، ص ص 178-180.

Kilito, Abdelfattah: *les séances sindbad* 1983.

"Après tout, la qasiada est une forme, non un genre, ce qui ne l'empêche pas d'inclure divers genres", P.12.

الغرض -لغة- هو "الهدف الذي يُنصب فيُرمى فيه" وهو الحاجة والقصد. فقد جاء في اللسان كذلك "غرضه كذا أي حاجته وبغيته وفهمت غرضك أي قصدك" (9) ومن المعنى المحيل على الرماية بقيت على ألسنة الشعراء رواسب فقد ذكر ابن رشيق أنه "قيل لبعض الحُذَّاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر فقال: لأنني... قرطست نكت الأغراض" (10) وإلى ذلك المعنى ترجع عبارتان شاعتا عند نقاد الشعر وهما "إصابة الغرض" أو "الانحراف عنه" (11).

وفي كتب النقد استوت الكلمة مصطلحاً أساسياً يرسم أفق الكتابة الشعرية وأفق تلقيها عند القدامى. فما الكلمات التي لازمت في المدونة النقدية مصطلح "غرض"؟ وماذا نفيد من ذلك في تحديد مفهوم المصطلح؟

نلاحظ في الأول أن كلمة "هدف" غابت من المدونة تلك أو كادت وفي مقابل ذلك لازمت كلمة "قصد" مصطلح "الغرض" فتلك الأولى -بل اسم المفعول المتعلق بها على الدقة- استعمل نعتاً للثانية من باب وصف الشيء بما يفيد معناه تؤكداً له وذلك في قولهم "الغرض المقصود" وكانت كل منهما تعوض في الكثير الأخرى فقد كان حازم القرطاجني -مثلاً- يقول مرة "المقصود بالشعر..." ويقول أخرى "الغرض من الشعر..." ومسند العبارتين واحد.

ونلاحظ ثانياً أن كلمة "قصد" نشأت عن جذرها مشتقات نزعَت في بعض الأحيان إلى احتضان أركان القول الشعري جميعاً فقد سُمي ابن رشيق، في فقرة من "عمدته" استوقفنا طويلاً، الشاعر قاصداً والمقول له مقصوداً واعتبر أن "أول ما يحتاج إليه الشاعر... علم مقاصد القول" (12).

وهكذا فإن ما بين كلمتي "غرض" و "قصد" في المدونة النقدية من علاقة تلازم واستبدال يدل على أنهما بمعنى واحد وإن مركزية "الغرض" في الشعرية العربية واحتضان المشتقات المتعلقة بكلمة "قصد" لأركان القول الشعري -ومن ذلك بعض معنى كلمة "قصيدة" في المعاجم- يكشف عن مدى الاهتمام

(9) ابن منظور: لسان العرب.

(10) ابن رشيد: العمدة، جزء I، ص 217.

(11) ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت. صفحة 119.

(12) ابن رشيق: العمدة، جI، ص 199.

"بالقصديّة" (Intentionnalité) في عمل الشعر وتلقّيه قديماً. وهو أمر نبينه شيئاً بعد حين عند النظر في المجال المفهومي لمصطلح "غرض".

وإذا كان "الغرض" هو القصد فـالقصد غير الهدف وإن اقتضاه فالأول يفيد النية والفعل، أما الثاني فيفيد منتهى النية والفعل وقد جاء في اللسان: "قال ابن جني: أصل "ق ص د" ومواقعها في كلام العرب الاعتزام والتوجّه والنهوض نحو الشيء، على اعتدال كان ذلك أو جور" (13). وجاء في اللسان كذلك: "الهدف ما رُفِعَ وبُني من الأرض للنصال" (13).

وإن أسماء الأغراض الشعرية من مدح وهجاء ورثاء وفخر وغيرها تفيد من جهة صيغتها الصرفية الحدث. فتلك الأسماء وغيرها مما أحصى النقاد -وهي في أصلها أسماء أحداث (أو مصادر) تمحّضت للأسمية- لا تحيل في دلالتها -بالدرجة الأولى- على موضوع القول ولا على المعاني التي انبنى عليها القول ولا على الهدف المقصود بالقول وإن كانت تقتضي ذلك جميعاً ليكتمل تحققها. وإنما تحيل بالأساس على الأعمال التي تتحقق بقول الشعر قديماً.

ومما يدعم في المستوى المعجمي دوماً- ما ذهبنا إليه من أن "الغرض" هو العمل الشعري في ذاته ما جاء في كتب النقد من أزواج اصطلاحية كـ: مدح/مدحية (أو مدحة) ورثاء/مرثية... ولا نظن النقاد وضعوا هذه الأزواج جزافاً! ألا يقع مصطلح "مدح" -مثلاً- على عمل شعري مخصوص ومصطلح "مدحية" (أو مدحة) على القول المحقق لذلك العمل!؟

ومعلوم أن الأعمال اللغوية -في حدث التواصل مهما يكن نوعه- تقصد إلى استثارة ردود أفعال متواضع عليها وتبلغ ذلك بمراعاة جملة من القواعد المتنوعة. والمرجح أن ابن رشيق قصد إلى هذه القواعد حين قال: "أول ما يحتاج إليه الشاعر... علم مقاصد القول" وأن النقاد والشعراء كانوا يرجعون إليها لمعرفة وجوه "إصابة الغرض" من وجوه "الانحراف عنه".

وإن إفادة كلمة "قصد" لـ "الاعتزام... والنهوض نحو الشيء" وإحالة أسماء الأغراض -في دلالتها الصيغية- على معنى "العمل" والمجال المفهومي لمصطلح "غرض" في المدونة النقدية، وهو مجال نعرضه بعد حين، كل هذا

(13) ابن منظور: اللسان.

جعلنا نقف على ما بين مفهوم مصطلح "الغرض" قديماً ومفهوم مصطلح "العمل بالقول" (Acte illocutoire) حديثاً -وهو المصطلح المركزي في التداولية- من توافق وإن كان المهاد النظري لكلا المصطلحين يختلف عن الآخر تماماً.

وهكذا فإن الأغراض التي أحصاها النقاد القدامى إنما تمثل في رأينا "الأعمال بالقول" التي أسند إلى الشعر تحقيقها في حضارتنا قديماً. وإن الترجمة الموافقة لمصطلح "أغراض" على ذلك هي (Actes du discours poétique).

وإن المدخل الثاني من الشبكة التي ذكرنا -وهو مدخل مؤسس على الأغراض- يتقاطع مع الأجناس الشعرية الأول التي تنتسب إلى المدخل الأول فتتشأ في كل نقاط التقاطع الممكنة أجناس شعرية فرعية. وليس في المدونة النقدية مصطلحات تعين جميع نقاط التقاطع تلك. أما المصطلحات التي تعين فضاء التقاطع فنذكر منها على سبيل المثال "مدحية" و "مرثية" فالمدحية جنس شعري فرعي متولد عن تحقق المدح وهو غرض في القصيدة وهي جنس شعري مهيأ لاحتضان الأغراض والمرثية هي كذلك جنس شعري فرعي متولد عن تحقق غرض الرثاء في جنس القصيدة... وإذا أعوزنا مصطلح يعين نقطة التقاطع بين مدخلي الشبكة فإننا نستعمل مركباً اسماً يجمع بين جنس من الأجناس الأول التي تنتسب إلى المدخل الأول وغرض من الأغراض كأن نقول مثلاً قصيدة في الوصف أو موشح في المدح...

والخلاصة أن الأغراض الشعرية ليست في ذاتها أجناساً ولا مواضيع قول ولا معاني وإنما هي "أعمال بالقول" تتحقق حسب قواعد شكلية ومقامية ومعنوية في أجناس شعرية أول فتتولد عن ذلك أجناس شعرية فرعية.

وإذا كنا استعملنا مصطلح "عمل بالقول" وهو المصطلح السائر في التداولية فإننا نؤثر عليه في الحقيقة -لا سيما في خصوص مفهوم "الغرض"- مصطلح "قوة بالقول" (Force illocutoire) والمصطلحان عند "أوستين" (Austin) و "سيرل" (Searle) بمعنى واحد (14).

غير أن مزية الثاني أنه يبرز ما في مفهوم الأول من "طاقة" (Energie)

Austin: *Quand dire, c'est faire* Seuil 1970, cf p. 63 et p. 182.

Searle: *Les actes de langage*, Hermann, Paris 1972, cf pp. 105-106.

وسنبين فيما يلي أن الغرض -بما هو عمل بالقول- "قوة" تربط- ليتحقق "العمل"- بين أركان القول الشعري جميعاً.

* * *

إن انبناء أجناس الشعر الفرعية على الأغراض جعل السامع -كما يبدو من كتب النقد- منطلق العملية الإبداعية ومنتهاها وجعل نقد الشعر في الكثير سعيًا إلى استكشاف القواعد التي بها يتحقق القصد.

وفي كتب نقد الشعر عند القدامى نصوص تدور على علاقة "الغرض" بالأطراف الثلاثة المحققة له -كما سنرى- أي الشاعر (أو القاصد على حد قول ابن رشيق) والمقول له (أو المقصود) والقصيدة، وهي نصوص تكشف مجتمعة عن المجال المفهومي لمصطلح "الغرض": فما منشأ القول في الغرض عند الشاعر حسب النقد القدامى؟ وما موقع الغرض من المتلقي؟ وما دور المتلقي في تحقق الغرض؟ وما دور الغرض في عملية إنشاء القصيدة؟

أرجع حازم القرطاجني مختلف الحالات الباعثة على قول الشعر إلى حالات جامعة ثلاث هي: الارتياح والارتماض (أو الاكتراث) والشجو. وفي الارتياح التذاذ وفي الارتماض ألم وفي الشجو مزيج من الاثنين ومما استوقفنا جداً عنده أنه سمى هذه الحالات الجامعة الباعثة على قول الشعر "أغراضاً أول" (15) ولعل في هذه التسمية شعوراً منه بأن قوة الغرض منطلقها هيئة نفسية يكون عليها الشاعر. وقد أشار في مواطن متفرقة من كتابه إلى أن المدح ارتياح ورجاء والهجاء ارتماض وذم والنسيب التذاذ بما حدث في الماضي وحزن على الانقضاء...

أما غرض الشعر عامة من جهة المتلقي فهو، على حد قوله، "تحريك النفوس" وإحداث "هيئات نفسية" (16) فيها، هيئات نذعن لها "من غير روية وفكر واختيار" حسب ما ذكر ابن سينا وقد استشهد به حازم. فمنتهى الغرض يقع، حسب صاحب المنهاج، فيما أسماه "قطرة" أي ذلك الجانب المستكن من ذات الإنسان، الواقع دون سلطان العقل.

(15) القرطاجني حازم: منهاج البلغاء، ص ص 11-12.

(16) المرجع نفسه، ص 31.

وإن هذه الهيئات النفسية مرحلة أولى من تحقق الغرض إذ تعقبها مرحلة أخرى يتم بها ويكتمل. ومن حديث النقاد العرب عن هذه المرحلة الثانية نتبين أن منتهى أغراض الشعر ترتد عندهم الى دائرتين.

فحازم ما فتى في "المنهاج" يردد أن "المقصود بالشعر إنهاض النفوس الى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو اعتقاده" (17) وهل هذا القول سوى صيغة مجردة جامعة ترتد إليها طائفة كبيرة مما جمع ابن رشيق من أقوال العرب في الشعر؟!

وإن الأقاويل الشعرية التي يقصد بها الى "إنهاض النفوس الى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده" تقع في دائرة السلوك وإنما السلوك أخلاق، في معنى الكلمة الواسع، وقد جعل النقاد -كما هو معلوم- في هذه الدائرة أغراض المدح والفخر والثناء والهجاء والعتاب والاستتجاز...

وهناك الى جانب هذه الدائرة دائرة ثانية وقد تحدث ابن سينا عن الاثنتين في قوله: "إن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه" (18).

وإذا كان المنتهى الأخلاقي لبعض الأغراض في الشعر قد أُلح على أفلاطون واستبد به الى التعسف فإن النقاد العرب القدامى لم يفصلوا، كما أرسطو، المنتهى الاخلاقي عن المنتهى الجمالي للأغراض فقد كان الاثنان عندهما -لاتبنائهما على التخيل جميعاً- متعاضدين متآزرين وإن خلص غرض الوصف والتشبيه -وهما غرضان ذكرهما بعض النقاد دون بعض- إلى الجمال وحده.

وإن المنتهى الأخلاقي لبعض الأغراض يدرك -حسب حازم- بـ "التحسين" أو "التقبيح"، تحسين المحاكى أو تقبيحه ويرجع الشاعر في هذين النمطين من المحاكاة الى أركان أربعة -حسب صاحب المنهاج- هي "الدين والعقل والمروءة والشهوة" أما المنتهى الجمالي فيتحقق بـ "التعجب" و "الغربة" وهذان يحدثان بما

(17) المرجع نفسه، ص 106.

(18) ابن سينا: المرجع المذكور، ص 170.

يتهدى إليه الشاعر من علاقات بين الموجودات أو الحالات فيما يأتيه من محاكاة. وهما يدفعان المتلقي الى أن يتعجب ويستغرب فيلتذ.

وإن هذه المفاهيم التي نحتها حازم -ولعله استلهمها من أرسطو- ترتد إليها -كما هو معلوم- أجزاء عريضة مما كتبه النقاد قبله في منتهى الغرض وسبل بلوغه.

وإن مفهوم الغرض -بما انبنى عليه من قصدية- جعل المقول له طرفاً من الأطراف التي لا يتحقق القصد بدونها حسب النقاد العرب. فقد قال حازم: "تتحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها... والاستعداد نوعان: استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى... والاستعداد الثاني هو أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الاجابة الى مقتضاه بما أسلبها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة. هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر" (19).

يبدو من نصوص "المنهاج" حينئذ -وهي نصوص تلخص على نحو تأليفي ومفهومي ما جاء قبلها من كتب نقدية- أن "الغرض" قوة منطلقها الشاعر ومنتهاهما السامع فما دور هذه "القوة" في عملية إنشاء القصيدة؟

اجتمع مصطلح "الأغراض" إلى مصطلح "المعاني" عند النقاد العرب في الكثير: فما مفهوم مصطلح "المعنى" عندهم؟ وما نسبته الى الغرض؟

في المدونة النقدية العربية خطابان عن المعنى متداخلان: خطاب يدور على المعنى في الكلام عامة وخطاب يخص المعنى في الشعر أو "المعنى الشعري". مفهوم المصطلح -في الخطاب الأول- متسع متشعب أما "المعنى الشعري" -والمصطلح لهم- فيكاد يختص عندهم بالتشبيه والاستعارة وهل حديثهم عن المعاني المشتركة في الشعر والمعاني المخترعة والمعاني العقم سوى رصد لدرجات الابداع فيما يسمى حديثاً صورة؟!

(19) القرطاجني حازم: المرجع نفسه، ص 121.

وإنما وقع المصطلح عندهم في الغالب على الصور إذ اعتبروا أن المعاني التي هي بالأصالة شعرية معدنها الحس. فمن المحسوسات نقد المعاني الشعرية وتبنى وقد رصد النقاد أشكال انبنائها فتحدثوا عن التماثل والتناسب والتشابه والاختلاف وبتساق المعاني الشعرية على هذه الأشكال يحاكي الكون وتبنى المفاهيم.

والمعاني الشعرية وحدات صغرى تتدرج في وحدات معنوية أوسع منها نَبّه إليها حازم ونحت لها مصطلحاً هو الجهة. والجهة عنده هي متعلق المعاني الشعرية من أطلال وحبيب وراحلة وممدوح وغيرها.

وإن المعاني الشعرية والجهات تتدرجان في حركة بناء المعنى في القصيدة فما القوة الموجهة لهذه الحركة حسب النقاد؟

إنها الغرض! فقد قال حازم: "وأحسن مواقع التخيل أن يباط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول" (20) وقال كذلك: "[على] الشاعر أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة الى غرضه ومقصده" (21) وعقد فصلاً تناول فيه "طرق المعرفة بما يكون من المعاني أصيلاً في بابي المدح والذم وما ليس منها أصيلاً في ذلك" (22).

وليس الغرض قوة ناظمة لبناء المعنى فقط بل هو قوة ناظمة لمكونات القصيدة جميعاً حسب ما يستفاد مما قال حازم وقد أشرنا في السابق الى أن ما قاله إنما هو في الكثير خلاصة بحث سلفه من النقاد وعلماء البلاغة العرب.

وإن الطرق التي سلكها حازم في "المنهاج" جميعاً تؤدي الى الغرض. فقد خاض في أحوال تشكّل القصيدة -وكلمة تشكّل له وقد استعملها للمعاني خاصة- من لحظة البدء الأولى في طور الوجود بالقوة الى لحظة الاستواء في طور الوجود بالفعل واعتبر أن الحال القصية السابقة لتشكّل القول "يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية" (23) -والغرض حركة تنشأ في نفس الشاعر ولذلك سمي

(20) المرجع نفسه، ص 90.

(21) المرجع نفسه، ص 207.

(22) المرجع نفسه، ص 164.

(23) المرجع نفسه، ص 109.

البواعث على قول الشعر أغراضاً أول وتكتمل بانفـ مع- ثم عرض الأحوال التالية لتلك الحال حالاً حالاً.

وفي خصوص انتشار القول في القصيدة -وقد وقعنا عنده على عبارة "صورة القصيدة" ولعلها تفيد حركة انتظام الفصول في القصيدة من المطلع الى المقطع- قال "[أما] ترتيب بعض الفصول الى بعض فيجب أن يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام"(24).

وفي خصوص مدى انتشار القول في القصيدة قال: "[أما].. المقاصد التي يذهب بها مذهب التهويل والتخيم فإن تطويل الفصول سائغ فيها ومحتمل لموافقته مقصد الكلام"(25).

وفي خصوص المطالع والمقاطع -وقد اهتم النقاد بهما كثيراً وبالإخراج وقد سماه حازم عطف أعنة الكلام من غرض الى غرض وصورة الفرس والرحلة مستخفيتان عنده فالغرض عنده كما الرحلة حركة ودفع إليها- قال: "[ينبغي] أن يجعل مبدأ كلامه دالاً على مقصده ويفتح القول بما هو عمدة في غرضه وينظر في العبارة عن ذلك المعنى أصلح لفظة منها بالقافية"(26) وقال: "قأما ما يرجع الى مفتتح المصراع فإن يكون دالاً على غرض القصيدة... ويستحسن أن يقدم في صدر المصراع ما يكون لطيفاً محرراً بالنسبة الى غرض الكلام كالمناجاة والتكر في النسيب وما جرى مجراهما"(27) وقال: "قأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد فإن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة وأن يتحرر فيها من قطع الكلام على لفظ كريبه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إِمالتها إليه أو مميل إلى ما قصدت أن تنفرها عنه"(28).

(24) المرجع نفسه، ص 289.

(25) المرجع نفسه، ص 288.

(26) المرجع نفسه، ص 206.

(27) المرجع نفسه، ص 284.

(28) المرجع نفسه، ص 285.

وفي خصوص علاقة القافية بالغرض قال: "قأما ما يجب في القافية من جهة
عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه لا يجب ألا
يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض"(29).

وفي خصوص الأوزان قال: "وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من
الأغراض.. فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه
نحو عروض الطويل والبسيط... أما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو
والاكتئاب فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة"(30).

وفي المعجم قال: "وينبغي أن يكون نمط نظم الفصل مناسباً للغرض فتعتمد
فيه الجزالة في الفخر مثلاً والعذوبة في النسيب"(31).

فصورة القصيدة حينئذ ومداها ومعانيها ومطلعها ومقطعها وقافيتها وبحرها
ومعجمها أشكال ينتظمها -حسب ما يستخلص من "المنهاج"- الغرض ويتحقق
بها. وإن ما سقنا جميعاً يبين أن مصطلح "غرض" يقع -عند النقاد القدامى- على
"قوة" ينبني بها القول الشعري ويتحقق به.

وهكذا فإذا جمعنا ما ذكرنا عن الغرض في حركته من "القاصد" بـ "القصيدة"
الى "المقصود" قلنا: الغرض "قوة بالقول" (Force illocutoire) تلتقي بما يوافقها من
أجناس الشعر الأول فتتولد أجناس شعرية فرعية يتشكل فيها المعنى والمبنى
حسب سنن اجتماعية وسنن جمالية وتبلغ "المقصود" فينفع ويفع.

* * *

وأخرج في الأخير من العرب الى اليونان لأذكر عبارة من "فن الشعر"
لأرسطو استوفقتني جداً، عبارة جاءت في الجملة الأولى من الكتاب وهي جملة
كان الكتاب -كما تعلمون- نشرأ لها.

(29) المرجع نفسه، ص 276.

(30) المرجع نفسه، ص 205.

(31) المرجع نفسه، ص 288.

نص الجملة في الترجمة الفرنسية ما يلي:

"Nous allons traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces considérées chacune dans sa finalité propre"(32)

وقد علق المترجم على عبارة (Finalite propre) قائلاً:

"Ce terme que nous traduisons par "Finalité" désigne plus précisément chez Aristote "la potentialité" destinée à se réaliser en "acte" (Energeia). Cette potentialité peut être considérée dans sa source - d'où le sens de "ressort, ressource que prendra (dunamis) - où dans sa finalité, c'est à dire comme déterminée par l'acte auquel elle est ordonnée - C'est le cas ici. C'est dans ce passage à l'acte que s'attestera le caractère "réussi" d'une oeuvre poétique"(33)

ألا توافق عبارة أرسطو -بناء على ما جاء في تعليق الشارح- مفهوم "الغرض"؟! بلى! وقد درس أرسطو -في رأينا- انتظام غرض المأساة لمكوناتها الستة. ومفهوم الغرض كان في المركز من دراسة جنس المأساة عند اليونان.

أفلا يكون مفهوم "الغرض" مَعْبَرًا لا بد منه في طريق الباحثين في الجنس الأدبي؟

هشام الرفي

كلية الآداب - منوبة

Aristote: *la poétique*, page 33.

Aristote: *la poétique*,: page 143

(32)

(33)

النقاش

نقاش الجلسة العلمية الأولى

الأستاذ محمد عبد السلام:

أريد أن أعبر عن مدى ابتهاجي لما استمعت إليه في خصوص الغرض. وهو مفهوم كنت نيهت في عديد الفرص إلى أهميته. فأن يأخذ هذا المصطلح مكانه ضمن المصطلحات المتداولة الاستعمال لدراسة الأدب القديم في جامعتنا وأن يشكل موضوع بحث ودراسة على غرار ما جاء في عرض الزميل هشام الريفي لما يدعو إلى الغبطة والارتياح.

ومساهمة مني في هذا البحث، أريد أن أبدي بعض الملاحظات في نقط جزئية من دراسة الزميل وخاصة فيما ورد فيها من تعريف للمرثية.

فقد قال "إن المرثية قول مقصده الرثاء وقد تتمثل في القصيد" فالذي يفهم من ظاهر هذا التعريف أن الزميل يعتبر أن للشعر العربي القديم شكلاً واحداً هو القصيد وأن المرثية نوع من أنواع القصيد.

واعتقادنا أن المرثية شكل متميز عن القصيد ودليلنا على ذلك أن المرثية تبنى بناء خاصاً وتستهل استهلالاً مخالفاً لما يستهل به القصيد إلى غير ذلك من وجوه التباين التي سبق لنا أن بينهاها في دروسنا عن الرثاء.

ولا أريد أن أطيل لأن هناك زملاء آخرين ينتظرون دورهم للاسهام في المناقشة فأكتفي إذن بأن أجمل القول مذكراً أن أشكال الشعر العربي القديم ثلاثة: القصيد والأرجوزة والمرثية.

أما ملاحظتي الثانية فتتعلق بالنقد والنقاد. فقد اعتمد الزميل الريفي على عدد من النقاد المتأخرين وعلى حازم بصفة خاصة واعتقادي أن حازماً كان ينظر في الشعر العربي وقد تطور وتحور وقيمه من خلال نظرة نقدية تعقدت وتحجرت، إذ كان همّ النقاد السابقين له كقدامة بن جعفر أو ابن قتيبة "التقعيد" والتعليم. فقامت هذه النزعة حاجزاً بينهم وبين من أخذ عنهم، وبين فقه خصائص الشعر العربي وأشكاله وأغراضه.

هذا ما أردت لفت النظر إليه وملاحظاتي هذه لا تمس بجوهر البحث القيم الذي قدمه زميلنا ولا تنقص من قيمته.

الأستاذ مبروك المناعي:

1- أريد أن أسأل الأستاذ العمري عن حكم، بدا لي أنه مضمن في كلامه، وقد قرأت هذا الحكم في كتابات البلاغيين والأسلوبيين العرب في العصر الحديث، وهو القول بأن القرآن حد من اندفاعه الشعر العربي. أريد أن أسأل عن مستندات هذا الحكم؟ وما هي حججه؟ وما مدى وجاهة هذه الحجج؟ خصوصاً أننا نعرف أن الحوار الذي دار بين القرآن والشعر قد أفاد الشعر، وأن اندفاعه الشعر العربي لم يحدث منها الحدث القرآني، بل أقول عكس ذلك، فإن التحدي الذي رفعه القرآن، من الناحية التعبيرية، وصرفه للعرب عن تقديس الشعر قد منحنا الشعر اندفاعاً قوياً، أعطت أكلها، بوجه خاص، بداية من القرن الثاني للهجرة.

2- أريد أن أبدي بعض الملاحظات، في خصوص بحث الاستاذ هشام الريفي.

* الملاحظة الأولى أفدتها من تقسيمه الثلاثي وهو القاصد والقصيد والمقصود، وهي جزئية، فهل فكر الزميل في الفرق بين القصيد والقصيدة؟ وهل القصيد اسم لجنس من الشعر واحده قصيدة أم أن القصيدة والقصيد بمعنى؟ ثم هل ترتبط تسمية القصيد والقصيدة بالقصد فحسب؟

أشرت الى أن بعض البلاغيين استعمل كلمة القاصد للدلالة على الشاعر، ومتى يصبح القاصد هو الشاعر ويصبح المقصود هو المتلقي. فماذا نفعل إذن بالرجز إذا كان الأمر كله يرد الى القصد.

فكيف للرجز، وهو خال من عبارة القصد، أن يجتمع بالقصد في هذا التقسيم؟ وكيف ينصاع له؟

وخاصة، إذا علمنا، أن الرجز تختلف أغراضه؟ وكيف نتصرف بمفهوم

الغرض حين تنتقل من القصيد الى الرجز الذي يعسر أن نربط بينه وبين القصيد من ناحية الاشتقاق أي القصد؟

ألا يمكن إذن أن نقول إنّ عبارة القصد التي يحيلنا عليها لفظ القصيد ليست مشتقة من القصد بمعنى النية والغرض، وبأنها ترتبط بمعنى آخر لجذر قصد، وهو قصد، خصوصاً أن ابن قتيبة يستعمل كلمة مقصد، "بأن مقصد القصيد"، ونعلم كذلك أن من دلالات قصد قسّم الشيء قسمين متساويين، ألا يكون اسم القصيد إذن ناتجاً عن المظهر الطوبوغرافي لتوزع الكلام الشعري عند العرب، في أهم جزء منه، وهو توزعه فيزيائياً على مساحتين نغميتين متكاملتين متساويتين تماماً، وتوزعه طوبوغرافياً على مساحة بصرية، إذا نظرنا الى القصيدة مكتوبة.

3- قال الأستاذ الريفى إن منتهى الغرض عند حازم القرطاجنى هو التحسين والتقييح، وقال الباحث إن حازماً قد يكون متأثراً بأرسطو.

ألا نجد تعليقات، من غير مجال البلاغة، للبحث عن كون منتهى الغرض في الشعر هو التحسين والتقييح؟ وأعني بهذا مجال الانترولوجيا، خصوصاً إذا ما نظرنا في الأصول السحرية للشعر عند العرب وإلى علاقة الشاعر بالسّاحر وثنائية (Malediction / Bénédiction) وهي ثنائية توافقها ثنائية التحسين والتقييح، ونظرنا إليها على أنها ماثلة في أصل التصور الشعري، وعلى أنها غاية الشعر في أعتق عهده عند العرب.

4- هل بحث الأستاذ الريفى في مسألة تلون المعاني داخل القصائد بالأغراض، وأنا أعني المعاني التي تبدو متماثلة.

ويحضرني مثال ذم الدنيا والحديث عن زوالها وزوال المال، فهذا المعنى نجده في غرضين شعريين: نجده في غرض الزهد، وقبل ذلك نجده قبل نشأة الزهدية في غرض آخر وهو اللّهُو والدعوة الى التمتع بالملذات، واستهلاك المال وإتلافه في سبيلها.

وإن البحث في هذا الجانب قد يفيد في مسألة تدقيق الغرض.

الأستاذ شكري المبخوت:

1- إن استراتيجية الجاحظ، حسب ما فهمت، في دراسته للخطابة والمقال أو المناقشة والدفاع عن عقيدة أو فكر أدت إلى مسألة الاقناع، وإلى هيمنة وظيفة الاستمالة.

أما دراسة الجرجاني، وبحثه عن الاعجاز فقد أدت إلى التمييز الأساسي بين الاستعارة في القرآن والتخييل في الشعر.

لا أناقش اختيار الباحث، فهو مفيد، ولكنني أتساءل من ناحية أخرى، تساؤلاً يشبه ما طرحه الأستاذ عبد الله صولة وهو: أن هيمنة الاقناع في الخطبة، وتمييز الاستعارة في القرآن والتخييل في الشعر، ألا يعود ذلك كله إلى وظيفة أساسية، وهي الاستمالة، بما أن الاستعارة والتخييل لا يخلو كلاهما من مقصد الاستمالة؟

ثم تطرح، في هذا السياق، علاقة هذه الوظيفة بالأجناس الأدبية. فإذا كان المبحث البلاغي مخترقاً للأجناس متجاوزاً لها، فما قيمة هذا التمييز في الوظائف التي يؤديها القول مهما كان الجنس الذي ينتمي إليه، خصوصاً أن لنا، مثلاً عند حازم القرطاجني والجرجاني في أسرار البلاغة ودلائل الاعجاز، ما يدل على أن الخطبة تحتاج إلى شيء من الأقاويل الشعرية، وأن الأقاويل الشعرية تحتاج إلى شيء من الأقاويل الخطابية.

ثم نلاحظ كذلك؛ والأمر قد ذكر كثيراً، أن في كتب الاعجاز مفارقة، فهي من جهة تتحدث عن الاعجاز، ولكنها تستشهد من جهة ثانية بالشعر.

وعلى ما أذكر فأسرار البلاغة للجرجاني، يستشهد ببيت امرئ القيس قفا نبك، منذ المقدمة الأساسية، وإن هيمنة استراتيجيات الكتب، فإنها لا تفسر شجرة أنساب المفاهيم، وغايات دراسة الخطاب البلاغي.

هذا تساؤل يدعمه ما ذكرته عن السكاكي الذي لم يكن جامعاً وإنما بلغ بالقضايا بعداً آخر يطول الحديث فيه. هذا هو استفساري عن علاقة هذه الوظائف بالجنس الأدبي، لأنها تبدو وظائف بلاغية عامة للقول مطلقاً، وليست خاصة بالأجناس، وقد بدأت كلامك باعتبارها مدخلاً ممكناً لدراسة الأجناس.

2- في بحث الأستاذ الريفي جهد تألّفي كبير، ولكنني أخلص من هذا لأقول أنني وجدت حديثك عن الغرض واقعاً في مستويين مختلفين. المستوى الأول هو الغرض باعتباره قوة ناظمة وهو تعريفه الذي قدمه. وهذا التعريف أساسي ومهم وطريف جداً. المستوى الثاني الذي استند إليه، وهو الغرض كما صنفه بعض القدماء كقدامة بن جعفر (المديح، الهجاء، التشبيه..الخ) أو ابن رشيق.

فثمة إذن مستويات، والمسألة تطرح في شأن العلاقة بين هذه المستويات؟

اعتمدت مفهوم القوة اللاقولية، وهو مفهوم مهم جداً ومفيد في فهم هذه المسألة. ولكننا عندما ننظر في المستوى الثاني نجد أن الغرض عند قدامة مثلاً، وتحليله في رأيي طريف جداً، قلت إن الغرض عنده يتفرع الى معان، مثلاً الممادح الأربعة، وهي تتفرع فروعاً أخرى، ونجد في هذا التفرع بناءً توليدياً.

ونلاحظ في هذا المستوى أن القوة اللاقولية هي المدح، ولكن المحتوى القضوي (Propositionel) هو المعنى، هذا إذا أردنا تفسير كلام قدامة.

ولكن للمعنى مفاهيم أخرى عند قدامة وعند غيره، وقد ركزت أنت على أن المعنى الشعري يساوي الصورة ولا خلاف بيننا في هذا، ولكن الصورة أليست هي العقل والصفة؟ أفلا يصبح للمعنى إذن معنى آخر؟ فالشبكة معقدة، والمدخلان اللذان اعتمدت: وهما الشكل والغرض مهمان، ولكن ألا ترى أننا نحتاج الى مداخل أخرى، قد تكون الصورة أحدها؟

وبذلك تكون الصورة تابعة الغرض، ويعني ذلك أن الغرض، باعتباره قوة ناظمة، يحتوي كذلك الصورة.

والعلة في هذا التمييز هي أن مسألة القوة اللاقولية تحتاج، حسب ما أرى، الى مزيد تدعيم خصوصاً إذا ما تساءلنا فقلنا: بما أن القوة اللاقولية محددة ومصنفة في غير الشعر فهل نستطيع أن نحدد الأغراض باعتبارها قوة لاقولية، وأن نجد تصنيفاً للأغراض الشعرية.

فإذا اعتمدنا المستوى الأول، باعتبار الغرض قوة ناظمة، أعتقد أن ذلك غير ممكن. أما المستوى الثاني فإنه، في رأيي، يمكننا من هذا التصنيف.

الأستاذ حمادي الزنكري:

بدا لي أن مداخلتي أبي يعرب المرزوقي وهشام الريفي قامت على جملة من المقاربات التحليلية لنظريات أرسطو وما تبعها في الفلسفة والبلاغة العربية، وقامت على تفحص للعلاقات النفسية بين المبدع والمتلقي، ومقدار فهم العرب لها.

والأستاذ أبو يعرب بيّن مفارقة اعتبرها خطيرة تسببت في فهم خاطئ للنص الأرسطي، والأستاذ الريفي استجلى مواطن كل مصطلح بالنسبة الى غيره داخل هذه المنظومة. السؤال هو التالي: الى أي حد تفسر هذه التوضيحات التي قاما بها العملية الابداعية ذاتها، ذلك أنني أعتبر أن هذه المقاربات وكثيراً من الاتجاهات النقدية المعاصرة لها نوع من الرغبة في الابتعاد عن المبدع للعناية بالمتلقي وبمناهج فهمه، وبمناهج رؤيته الى العملية الابداعية.

فهذا المتلقي الذي كنا نعتبره أساس العملية الابداعية صار مغيباً من خلال الدراسات العديدة التي صارت مهيمنة حول الصورة الشعرية، حول النظم، حول السيمانيات، وحول التلقي بصفة عامة في المدارس النقدية الحديثة.

وكانَ المبدع صار بهذا ضحية للقارئ يتعامل معه وفق المقاربات الفلسفية او الذهنية التي يشاءها أو التي توصل إليها من خلال بحث ما.

وهذا المبدع المتألم كما رأينا في دروس الاستاذ محمد عبد السلام صار يغيب شيئاً فشيئاً ليترك مكانه لرؤى ذهنية وفلسفية تتعامل مع القصائد تعاملًا يُغيب الألم ليترك الفلسفة حاضرة وليترك المقاربات اللغوية في بعض الأحيان أحضر ما تكون بالنسبة الى المقاربات التجريبية ذاتها.

الأستاذ منصور قيسومة:

أعود بسرعة الى ما قاله الأستاذ الطرابلسي، فالنص الذي قدمه جميل، وقد قدم بطريقة مغرية تسحر المستمع، ولكنه استعمل في هذا التقديم حيلة أسلوبية أو أدبية هو عارف بها، وهذه الحيلة تقول ضمناً أشياء لم تقلها المداخلات، لأن محاولة حد الجنس الأدبي تقوم على المعارف المختلفة والمبنية بطريقة خاصة

ولكنها تخضع حتماً لهذه الحيلة وهي نية المقاربة، نية القراءة.

إن ما تخلو منه المقاربات هو الخلفية أو الزاد المعرفي والفلسفي أو اللغوي الذي جعل المداخلات الثلاث تختلف على مستوى زوايا النظر. فنفهم مباشرة الرؤى التي قدمها الأساتذة العمري والمرزوقي والريفي. ومن هنا نضيف أن الخلفية الأيديولوجية تتحكم، وتوجد قسراً وضمناً في كل محاولة تحديد، وهي تؤكد أن كل محاولة إنما هي محاولة نسبية. فالتعريف بالجنس الأدبي هو تعريف نسبي، متطور ومتغير في الزمن، فما نقوله اليوم يتغير بعد بضع سنوات، وما كان يقوله القدامى، يتغير.

ومن الصحيح كما قال الأستاذ عبد السلام أن الغرض يمكن أن يحد الجنس فلا بد من العودة إلى الغرض. ونحن نلاحظ اليوم في كل أنحاء العالم العودة إلى الدراسات الغرضية لأنها أصبحت من جديد دراسات منجزة وفاعلة في الأدب. ولكن الغرض متغير بنية المقاربات، أو بهذه الخلفية التي يحملها حتماً المقارب أو المفسر أو الشارح أو الباحث.

وقد أشار الأستاذ العمري إلى ذلك عندما تحدث عن الجاحظ، وكأنه يحاول أن يقلب كل ما قيل عن الجاحظ، وكذلك الأستاذ الريفي عندما حاول أن يقارب دلالات الشعر في مختلف مراحلها. وفي كل المحاولات أو المحطات الكبرى التي حاول الباحثون أن يحدثوا فيها الشعر.

الأستاذ محمد العمري:

الواقع أنني لم أتطرق إلى علاقة القرآن بالشعر، فالقضية قديمة معروفة عند الثعالبي وابن خلدون، وتوجد أقوال منسوبة إلى حسان وإلى ابن سلام، فهذه المسألة مشهورة في التاريخ.

فهذه الأمور ميدان آخر لم أتناوله. لكنني تحدثت عن المشروع البلاغي كاجتهادات وتحليلات في إطار الخطابة والشعر، وهي مشروع لا يشك أحد في قيمته. وقد بحث هذا المشروع عن الإعجاز في إطار التخيل والمقاصد فوصل إلى مأزق.

وقد أخذ السكاكي يحلل من آخر نقطة وصل إليها الجرجاني، وهي المقاصد والأحوال، وقد جعل علم البيان أي ما هو متعلق بالتخييل مكملاً، بعد مراعاة الأحوال، ثم جعل الجانب المتعلق خاصة بالأصوات، على هامش المعنى. إن المسألة التي تطرقت إليها تتعلق بسلطة النص القرآني في التنظير البلاغي.

وإن الاهتمام بهذه السلطة نتج عن كون البلاغة التي نُقلت إلينا أو القراءة التي وصلت إلينا، وأعني بذلك العربية القديمة هي البلاغة التي صاغها السكاكي في نهاية المطاف وبيّنت كيف تعامل الجرجاني مع النص القرآني، إذ حاول في أسرار البلاغة أن يبحث عن الإعجاز من خلال نظرية الغرابة بصورة عامة. وهذه الغرابة أو العجب مسألة انتهت إلى المنافرة وإلى جمع أعناق المتنافرات، كما سماها الجرجاني، ثم وصلت إلى التخييل.

ولكن الجرجاني انتهى به الأمر إلى مأزق أدى به إلى استئناف المسألة في دلائل الإعجاز. وأدخل عنصر النظم لتقييد عنصر التخييل. وعنصر النظم أدى به إلى المقاصد والأحوال فسقط في الخطابة، والأحوال والمقاصد. فمشروع الجرجاني فشل في الأسرار وفي الدلائل ولكنه اجتهد لا يتطرق إليه شك.

وقد أخذ السكاكي هذه الأمور كلها، وانطلق من آخر نقطة وصل إليها الجرجاني، وهي المقاصد والأحوال وجعل علم البيان أي التخييل مكملاً للأحوال. ثم جعل العنصر الشعري المتعلق بالجانب الصوتي خاصة على هامش نظريته. فهذا هو الإطار الذي طرحت فيه المسألة فقط.

- لي ملاحظتان في شأن بحث الأستاذ الطرابلسي. أولاًهما أن هذا النص ينسب أيضاً إلى أبي العتاهية وثانيتهما أن الشاعر إذا طرد في شعره عيب ما من عيوب الشعر، فإن ذلك العيب يصبح مقصوداً ويصبح سمة أسلوبية في القصيدة، ومثال ذلك التضمين المطرد في القصيدة التي حلت.

الأستاذ هشام الريفى:

إن العمل الذى قدمت هو مشروع دراسة للغرض، فقد لاحظت، حين نظرت فى كتب البلاغة، أن الغرض فى المركز. وأثرت عدة قضايا، وأنا لست مختصاً فى الأدب القديم، وهى بحاجة الى الاثراء.

حاولت إذن، استخراج شبكة تصنيف الأقاويل الشعرية، من جهة، والبحث عن دور الغرض فى تلك الشبكة، من جهة ثانية، فعلى هذا الأمر كان مدار بحثي.

لى ملاحظتان فى خصوص ما ذكره الأستاذ المناعى حول القصد والقصيد والقصيدة.

بدا لى أن القصيد أعم من القصيدة، فتحت القصيد تقع القصيدة، وفيه تتدرج، وكذلك القطعة فهو يحتويها.

وقد تصورت أن القصيد يكون فى المرتبة الأولى لأنه يحمل القصيدة، والقطعة، بما ذكر القدامى من شروط. فهو حامل السمات العامة، وهما يندرجان ضمنه.

أما مسألة مصطلح القصد، ففي لسان العرب إشارة الى معنى آخر، فقد تحدث صاحب اللسان عن المخ الذى يكتنز فيتكسر. فلعل هناك علاقة بين تكسر مخ العظم وبين الجوانب الشكلية التى ذكرت. لكن القصد موجود فى الأشكال الشعرية جميعها.

وأما مسألة تلون المعانى فمبحث لا يمكن أن أجيب عنه؛ هو مبحث ألمح إليه النقاد، وذكره خاصة عند حديثهم عن محنة الشاعر، وذكروا أن من سبل الخروج من المحنة إخراج معنى من معنى آخر، فضلاً عن سبل أخرى.

إلا أن الذى يلفت الانتباه هو ما ذكره حازم فى حديثه عن تشكّل المعنى فى الغرض، فى القصيدة. ويعنى بذلك أن المعنى الذى هو فى الأصل يتعلق بغرض ما، يتشكّل على نحو آخر، بما له من علاقات بالمعاني الأخرى فيخدم الغرض الثانى.

لقد لاحظت في تصنيفات القدامى للأغراض ارتباطاً في بعض الأحيان. وأشير الى موقع واحد منه، فلقد اختلفوا في مسألة الوصف والتشبيه مثلاً. وذكر بعضهم الوصف، وأهمله البعض تماماً، وذكر فريق ثالث الوصف والتشبيه، وقال فريق رابع إن التشبيه داخل في باب الوصف.

ويعني هذا الاختلاف، في رأيي، توتر البحث عن القوة اللاقولية التي هي الغرض. وهذا باب مفتوح يمثل مستوى ثانياً في البحث ويكون مداره على استخراج القوى اللاقولية من الشعر، أي القوى التي تأسس عليها.

الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي:

ما كنت أظن أن ما قدمته بحث يضم الى بقية البحوث، ويتضمن من المسائل المعمقة ما يحتاج الى النقاش. ولكن أثيرت ثلاث نقاط أريد أن أعلق عليها بإيجاز:

أولاً: مسألة البحر السريع. فمن المعروف اليوم أن البحر السريع من البحور التي قلما يتجه إليه الشعراء. فقد أثبت الاحصاء هذه الظاهرة، وهي ثابتة، في القديم، وخاصة عند شعراء عصر النهضة الذين نظموا على نمط القصيدة العمودية.

وإن هذا البحر، الى جانب ذلك، لا نعرف شعراً مطولاً نظم عليه، باستثناء شعر أبي العتاهية وهو من البحور التي كان أبو العتاهية يحبها.

فالأشعار التي نظمت على السريع إنما هي مقطوعات ومتفرقات. ولا يقوم هذا كله دليلاً على أن وزن السريع ضعيف في ذاته ولكنه يدل، على الأقل، على أنه لم يكن مستساغاً بالقدر الذي كانت تستاغ به البحور الأخرى، شأنه في ذلك شأن المنسرح والمضارع وعدة بحور أخرى.

ويثبت البحث في المقاطع التي يتكون منها الكلام أن بنية المجموعات المقطعية التي يمكن أن تحصى في الأشعار التي كتبت على البحر السريع لا تختلف في شيء عن البنية المقطعية التي تتكون منها الكتابات النثرية العادية.

وقد اثبتنا في تحقيقنا ان النص، فضلاً عن مسألة انتمائه الى الشعر ام الى

النثر، يطرح مسألة مدى انتمائه الى الادب أصلاً، وكذلك نسبته الى هذا الرجل او ذاك، فهي لا تغير شيئاً من الوضع، وأتطرق، في هذا السياق الى المسألة الاخيرة وهي النزعة التي ينطوي عليها النص.

وقد أثّرت مسألة السخرية ، وبدا ان هذا النص ساخر بعيد عن جد الابداع، وقد كان من الممكن ان يهمل لهذا السبب.

انني أقول: متى كانت السخرية مقياساً صالحاً لتصنيف النصوص؟

فكثير من الادب الساخر انما هو ادب جد في أساسه. وربما قصد بمفهوم السخرية ما يبدو في النص من باب مرح، ولكن المرح والهزل كذلك ليسا من العلامات التي يمكن ان نعتمدها لتصنيف الادب الى أدب جيد وآخر غير جيد.

وأقول كذلك اننا نعتمد في مناهجنا عادةً نصوصاً جيدة ناجحة، وهذا ينبغي أن نصلحه. فهذا واضح في نصوص التعليم، لاننا نقصد بالتعليم التكوين.

ولكن حان الوقت كي نهتم بهذه النصوص التي تعد هامشية او غير ناجحة ، لانها تكشف لنا سر فشل الفنان، كما ذكرت في المقدمة.

وهذا كذلك مجال في البحث بحاجة الى مزيد التعميق، الا ان هذه العناصر هي التي جعلتني اعدده من البحور الضعيفة.

ثانياً: مسألة نسبة النص الى المؤلف : قلت ان النص منسوب الى عمر بن أبي ربيعة وإلى أبي العتاهية. فهو مثبت بديوان عمر، ولكنه ملحق كذلك بديوان أبي العتاهية. ولعل مؤرخي الادب يستطيعون التحقيق في المسألة باعتماد عناصر أخرى من تاريخ الادب.

ونلاحظ كذلك أن النص المنسوب الى عمر أطول، والصورة فيه تبدو أكمل من النص المنسوب الى أبي العتاهية.

وهما في الحقيقة نصان: نص بسبعة ابيات ونص بستة. والنص المنسوب الى عمر هو النص الذي يتكون من سبعة أبيات، مع اختلاف في الروايات في بعض الكلمات. وقد اعتبرت النص المنسوب الى عمر هو النص الاصلي.

وإن روح الرجلين موجودة في النص بالروايتين بصرف النظر عما ذكرنا،

فالنزعة الى المغامرة الغرامية واضحة في النص وهي نزعة عمرية، واما النزعة الى الهزل فهي عتاهية، إن جاز التعبير، فضلاً عن كون البحر السريع هو البحر الذي كان ابو العتاهية يحبذه ، وينظم عليه كثيراً.

الاستاذ محمد اليعلاوي:

صحيح أن الشعراء العرب لم ينظموا كثيراً على البحر السريع. ولكن هذا البحر يشفع له، في نظري كمتذوق للشعر العربي، ان المتنبّي كتب فيه قصيداً قصيراً من أعظم القصائد حين قال :

لا بد للمرء من ضجعة	لا تقلب المضجع عن جنبه
ينسى بها ما كان من عجبه	وما أذاق الموت من كربه
نحن بنو الموت فما بالنّا	نعاف ما لا بد من شربه

الاستاذ عبد الله صولة :

(1) لي تساؤل يتصل ببحث الاستاذ العمري، وهو في العلاقة الضدية بين التخيل والحجاج. فالتخيل مداره على الشعر، والحجاج مداره على الخطابة. فلماذا نلجأ الى هذا التقسيم، في حين اننا نعلم ان ديكر و مثلاً، في كل بحوثة يعتبر الحجاج شاملاً كل مستويات الكلام، بما في ذلك الكلام اليومي. وهو يقول ان كل خطاب انما هو خطاب حجاجي... فما هي اذن ابعاد هذا التقسيم؟

(2) أتساءل كذلك عن ضرورة تقسيم البلاغة الى المقام من جهة والبيان من جهة ثانية. الا يمكن ان تكون البلاغة ، في الوقت نفسه، بياناً ومقاماً معاً. فلماذا يوجد تعريفان للبلاغة ، مختلفان ، فهي تعرف بكونها المقام، وتعرف من جهة اخرى بكونها البيان. فلماذا كذلك هذا التقسيم؟.

(3) اثار الاستاذ الريفي قضايا نظرية، ولي سؤال يتصل بتعريف الغرض. فقد ذكر ان الغرض قوة لا قولية تنظم مستويات الكلام في القصيدة كلها. وانني أخشى، من هذا المضممار أن يكون كل كلام غرضاً، وبذلك ألا يكون الكلام اليومي أيضاً غرضاً لانه ينظم اقوالنا، وغايتنا منها ؟ ألا يكون، في هذا السياق،

مصطلح الغرض قد تمحض، شأنه في ذلك شأن كثير من المصطلحات في الشعر، ليدل على العمل القولي لا على العمل اللاقولي، أي أن الغرض هو مجمل المعاني التي تجتمع في القصيدة فتكون غرض المدح أو الرثاء وغير ذلك من الأغراض.

الاستاذ هشام الريفي (التدخل الثاني)

في خصوص الغرض ألححت فيما قلت على أن الغرض هو قوة لا قولية وبطبيعة الحال، ان كل قوة لا قولية تتشكل في البعد القولي وبه تكون.

وان الذي ذكرت انما هو تصور حازم القرطاجني وقد جمع عديد الملاحظات التي جاءت متفرقة على غير نظام عند غيره. وموضع الغرض بما هو قوة لا قولية، في انتظام المستوى القولي، أي القصيدة. وهل يخرج الكلام اليومي عن أجناس؟

حين نتحدث في الكلام اليومي، ألا نعتمد أجناساً مختلفة؟ النكتة، النادرة، الحوار، وهلم جرا.

في رأيي، إن القوة اللاقولية هي الحاضرة في مختلف الأجناس، ولعلها، كما يفهم من حازم، تتسبب الى حد كبير في تشكيل المستوى القولي.

قلت ان العبارة التي جاءت، في الجملة الاولى عند ارسطو استوقفتني طويلاً، فهو يقول : سأبحث في ماهية الشعر، ثم (En ses espèces dans leur finalité propre) فالكلمة التي جاءت في ترجمة Lalo هي Finalité propre اما العبارة كما جاءت عند بدوي فهي الطابع الخاص. وقد شرحتها بدوي، وشرحه ينم عن ارادة التوضيح: ولعل فيه شعوراً بأن الترجمة لا تؤدي المعنى كما ينبغي.

كما وقف عندها لالو (Lalo) .

فقد قال بدوي "هذا الطابع الخاص المقصود به الاثر الذي يحدثه كل نوع شعري في المتلقي".

أما لالو فبين قلقه في ترجمة الكلمة التي استعملها ارسطو في نصه الاصيلي، وقد قرأها لي أحد الزملاء في اللغة الاصلية وهي "Donamis"، وقال لالو ان

هذه الكلمة تفيد معنيين: أولاً القوة أو الطاقة (Poten) وثانياً منتهى تلك القوة أو الطاقة (Finalité).

ومهما يكن من أمر ، فأنني بعد أن قرأت أرسطو ثم قرأت التراث العربي شعرت بأن هناك نقطة التقاء بينهما مهمة جداً.

وهذه النقطة مختلطة في عبارة "Finalité propre" لقد نظر أرسطو، في أجزاء التراخيديا الستة ، وكان حديثه في كل مرة مركوزاً في هذه النقطة أي ما سماه (Finalité propre)، يعني كيف تتشكل الحكاية مثلاً (Fable) لآحداث ذكر الأثر النفسي الذي هو (Catharsis) في التراخيديا.

وهذه القوة التي تتشكل القول ، وهو ما انتهيت إليه ، ليست هي الغرض، الغرض بما هو القوة التي تحدد إلى مستوى بعيد شكل القول الأحداث منتهى الغرض، وهي لا قولية.

تعليق الأستاذ العمري: على الأستاذ صولة.

إذا بقينا في إطار البلاغة القديمة عامة فيبدو أن قضية البيان أي الجانب البنائي والتخييلي أو جانب الصنعة والبنية اللغوية عامة، فبالنسبة إلى الخطاب المقامي الذي يقصد به مخاطب محدد تطرح مشكلة. فلا يمكن إطلاق العنان لأن المخاطبين متفاوتون ولذلك فإن هذا الأشكال أرق القدامى، وهو من الأسباب التي أدت إلى فصل الخطابة عن الشعر عند اليونان، ومن الأسباب التي أدت كذلك إلى الاضطراب الذي عاناه الجاحظ في البيان والتبيين.

فالمقام الخطابي فيه شخص آخر يشارك في المقدار الممكن بالنسبة إلى الخطاب. أما في الخطاب الشعري فالمخاطب غائب من المستوى الأول في المقام. فالشاعر يجيب بما يحس، ولا يهمه من سيقراً ذلك.

الأستاذ محمد عبد السلام (التدخل الثاني):

أريد أن اضيف إلى ما قلته في مداخلتى الأولى بعض التساؤلات في خصوص أغراض الشعر العربي القديم ومعانيه وأشكاله.

1) تعريف المعنى: لقد قال زميلنا في عرضه أن المعنى هو التشبيه والاستعارة ويبدو لي أن هذا التعريف تعريف ضيق وعقب أحد المناقشين على هذا التعريف فقال "إن المعنى هو الصورة" فوسّع مجال التعريف ولكن في حدود. وأنا أوافكما في أن المعنى في النقد القديم هو دائماً مفهوم "مجسم" في صيغة لفظية ولكن هذه الصيغة اللفظية ليست بالضرورة تشبيهاً أو استعارة.

2) لقد أثّرت مشكلة علاقة المعاني بالاعراض:

أ) أنني أريد أولاً أن أعود الى بعض جوانب المسألة التي كنت تحدثت عنها في مداخلتى الاولى، ولكن لا بد قبل ذلك من أن أؤكد أن التمييز بين الشكل والمضمون يبدو لي تمييزاً مفتعلاً وإن كان ضرورياً من الناحية البيداغوجية، فمعاني الشعر وصيغته في تفاعل دائم وهي التي تحدد أغراض الشعر وأشكاله.

ب) علاقة الاعراض بالاشكال: اعتقد أن اشكال الشعر العربي ناتجة عن مقاصده وأن أغرضه ملتحمة في نشأتها وتطورها مع أشكاله.

وقد تحدث بعض الزملاء عن علاقة الشعر -في مرحلة ابتدائية- بالسحر وهو افتراض يميل عدد من الباحثين الى ترجيحه ولكن لا تتوفر الوثائق للجزم بصحته، أما الامر الذي لاشك فيه لدى جمهور مؤرخي الادب فهو أن تطور أشكال الادب نتيجة لتطور محتواه، فالمرثية مثلاً شكل متطور عن الندبة ولهذا السبب جاء شكل الرثاء عند العرب شكلاً متميزاً عن شكل سائر الاعراض .

ج) عناصر الاشكال الشعرية وتفاعل معانيها: ان بين عناصر أي شكل من أشكال البناء الشعري قصيداً كان أو مرثية أو أرجوزة صلات متينة. فما تفتتح به القصيدة من نسيب في تفاعل مع غرضها مدحاً كان أو فخراً أو اعتزازاً، فتشبيه مواعيد سعاد في "بانث سعاد" لكعب بن زهير بمواعيد عرقوب ووصفها بأنها "لاتدوم على العهد الذي قطعت" موافق لحالة الشاعر الذي وفد على الرسول عليه السلام خائفاً ولم يطمئن إلا عندما وضع يمينه في يمينه، بينما يصور النسيب في قصائد أخرى، كمعلقة أبيه زهير، المرأة كمصدر سعادة، سعادة الحب أو سعادة التمتع برؤية الجمال:

وفيهن ملهى للطيف ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم

فالمعاني متغيرة بتغيير مقاصد القول وظروفه.

وخاتمة القول أن العلاقات ضمن عناصر القطعة الشعرية ومعانيها وصورها كثيرة ومتنوعة وهي التي تكسبها خاصيتها، الأمر الذي يدعو الى عدم الاطمئنان الى أقوال النقاد المناطق لإفراطهم في التجريد قصد التصنيف والتبويب فيفرقون بين المعاني التي وردت مجتمعة ويؤلفون بين ما جاء منها متباعداً ويضعون مفهوماً مكان مفهوم (الشجاعة مكان البطش مثلاً) وينسون أن الاثر الأدبي كائن حي لا يمكنه أن يحافظ على طاقاته إلا إذا حافظ على سماته.

جدلية الجوهر والعرض في الشعر العذري العربي القديم والشعر السريالي أو "الجنس" محددًا للجنس الأدبي؟

في علم النشأة صدر العالم عن الليل والفراغ، وعن الليل انفصلت بيضة
خرج منها الحب فتكونت الأرض والسماء من شطري قشرتها.

وفي البدء كان الفراغ وكانت الهوة، ثم نشأت الأرض بأرجائها الفساح لكي
تنعم بها الكائنات والمخلوقات وخاصة إله الحب الذي يفوق حسناً كل الآلهة.

أما إيروس إله الحب الاغريقي، فيرجع أصله الى جذور مختلفة، إلا أنه
يعتبر عادةً ابن أفردويت وهرمس، أو كما يقول عنه أفلاطون: هو ثنائي الدلالة
والأصل، يستعمل الحيلة ليغوي معشوقاته. وهو، كما تصوره الأسطورة
الاغريقية، طفلٌ أو شابٌ مجنح عارٍ، يُجسّم اللذة الجسدية التي تتجاوز الوساطة
والقناع. وصورة الطفل تعبر عن البراءة والعفوية والخلود في الحب، إذ يتلاعب
بالورى ويلاحقهم دون أن يراهم فيعيب بهم ويؤجج اللذة في قلوبهم، حتى أن
رموزه في كل الحضارات هي السهام والقسي والجعاب والعيون المغمضة،
والشعل والمشاعل ... أما الكرة التي يحملها بين يديه فترمز الى صفته الانسانية
والعالمية. فإله الحب هذا اله مخصب، مرتبط بالشحنة الجنسية التي تجعل الحب
يطمح الى التحقق والفعل، او يتحول الى قوى فكرية وروحية واخلاقية ودينية
وفنية.

إنه مركز الشعر وغايته، وهو ابتلاء العذريين ومحتنهم، وهو سفين
السرياليين وربانهم، وهو بحرهم وساحلهم، وهو قاتلهم جميعاً ومحبيهم، وهو
جنهم وجنونهم، وهو داؤهم ودواؤهم ومعذبهم ومخلصهم، وهو سحرهم
وساحرهم، وهو مقدسهم ومدنسهم ...

من هذه الثنائية انطلقت جل البحوث القديمة والحديثة في الشعر العذري مستعملة الخبر والاخبار والرواية والاسناد وانتهت الى التفاسير والشروح والتأويلات والمقاربات المعتمدة على قلب بعض المعادلات ، او على تغيير وجهات القراءة.

أما المقاربة التقليدية لظاهرة الحب العذري فنقوم اساسا على معاني هذا الحب في ارتباطها بمعاني حافة أخرى كثيرة كالعفة والوفاء والفضيلة والسمو والرفعة والقداسة... وأما المقاربة الحديثة فتنقسم قسمين : القسم الاول يواصل التأويل التقليدي ، والقسم الثاني يحاول أن يقلب معادلة هذا التأويل باعتماده الرمز ومعنى التناقض بين ظاهر الحب وباطنه، او بين ما ينشد الحب من عفاف وارتقاء في المشاعر والصور الممكنة المرتبطة بالقوانين الاجتماعية، والاخلاق الفاضلة، أو بالمبادئ الاسلامية كما يعرفها القرآن والسنة والعرف. وتمثل التأويل الاول اصوات مختلفة ودراسات معروفة كالحب المثالي عند العرب ليوسف خليف(1). واما التأويل الثاني فقد بدا يطفو على سطح الكتابات الحديثة، كدراسة صادق جلال العظم : "في الحب والحب العذري"(2).

ويحاول الموقف الاول ان يجسم في ظاهرة الحب، كل الاوصاف والمعاني والدلالات المعروفة والمعهود، في تناول هذه القضية، كالفتنة والغرام والعشق... ويربط اصحاب هذا الموقف العلاقة العذرية بمفهوم المأساة الناتجة عن استحالة تحقق اللقاء بين المحبوبين بسبب العراقيل الدينية والاجتماعية والسياسية، على أن هؤلاء لا يستعملون كلمة المأساة بالمعنى البسيط، ولا بمعناها الاغريقي القديم ، أي أنهم يفرغونها من المعاني التراجيدية القديمة، ويخضعونها لجذلية الروح والجسد، ويعللونها بهزيمة النفس الامارة بالسوء امام المثالية الخلقية التي يؤمن بها العاشق العذري. بل ويربطونها خاصة، بكل المعاني المقدسة التي توحى بها كلمة حب، من جهة، وصفة "العذري" من جهة أخرى.

(1) يوسف خليف، الحب المثالي عند العرب، القاهرة، دار المعارف بمصر، سلسلة اقرأ، 1961.

(2) صادق جلال العظم، في الحب والحب العذري، الدار البيضاء ، عيون المقالات، 1987 .

أما التأويل الثاني، فهو يحاول أن يكون أكثر طرافةً وعمقاً لأنه يهدم التأويل الاول ويربط ظاهرة الحب العذري بالعديد من المقولات المكتسبة في علم الاجتماع والتحليل النفسي خاصة. فيبين ان الحب العذري ينقض مؤسسة الزواج عن قصد. وهو ما يعبر عنه جلال العظم بقوله : "كان العاشق العذري يزور عشيقته المتزوجة في عقر دارها، ويقضي الليالي مختبئاً عندها بالرغم من أنف زوجها واهلها، ومن طرائف قصص هذا الحب أن الزوج كان يخرج دوماً وكأنه الشخصية الشريرة في القصة. وتتم الاحداث دوماً على حساب شخصيته وكرامته. فهو دميم أو أعور، او فظ قاسي القلب، يقف حائلاً بين لقاء العاشقين... كما أننا، انسجاماً مع الرواية، لا ننظر إلى العاشقين نظرة الزانيين اللذين ارتكبا خطيئة شنيعة، عقابها صارم جداً، في الشرائع السائدة والمعمول بها، ولا يزعجنا انهما لا يندمان على ما ارتكبا من معصية، كل ذلك باسم الحب الطاهر العنيف وفي سبيله"(3).

فباعتقاد هذه الحجج والبراهين، يكذب التأويل الثاني التأويل الاول، ويتساعل عن عفة الحب العذري ويستشهد بابن حزم وغيره، في تقصي حقيقة المرأة التي يراها مرتبطة باعلان العشق والشهوة والفضيحة، حتى أن الشهوة في الحب العذري، تصبح شهوة معنوية تعلن المسكوت عنه من شهوة جسدية.

والتأويل الثاني هام لانه يحاول أن ينفذ الى جوهر الحب العذري، فيقارن بين قصص المحبين واخبارهم، ويستشهد ببعض اشعارهم فينتهي الى مبالغة هذه القصص، والى مبالغة رؤايتها في الحديث عن مواقف أبطالهم وشخصهم من العاشقين المولعين او المتيمين المجانين(4).

ومن مواضع هذا الجدل أن هذه العلاقة مشوبة بالريبة والغيرة المبنية على العديد من معاني الانحلال الاخلاقي. وهي المعاني التي توحى بها بعض الابيات الشعرية كما في لوم جميل بثينة:

(3) نفس المرجع، ص. 80 - 81 .

(4) انظر عباس محمود العقاد، جميل بثينة، القاهرة، دار المعارف بمصر (د.ت).

بثينةُ قالت يا جميلُ اربطني
وأريينا من لا يؤدي أمانةً
فقلت كلانا يا بثينُ مريب
ولا يحفظ الاسرار حين يغيب(5)

ويستخلص أصحاب الموقف الثاني أن العلاقة المحظورة والمستحيلة، والسعي الدائب الدائم الى التقرب من المحبوب، رغم العراقيل والمخاطر، علاقة مقصودة يسعى اليها العاشقان وينشدها بطريقة واعية اولا واعية. بل هي علاقة مزدوجة، ظاهرها التذمر والشكوى والتألم لفقدان المحبوب وهجره واستحالة الزواج منه، وباطنها التمتع والتلذذ بتلك الاستحالة حتى يبقى المحبوب مثاليا او سرا باً خلباً يجري وراءه المحب دون توقف أو هوادة.

ويذهب صادق جلال العظم الى ان جميل بثينة مثلاً يشبه الى حد دنجوان لانه يتحلى بكل الصفات الدنجوانية. "فلقد كان فارساً شجاعاً، وكان قومه على مكانة كبيرة من الثراء والقوة والوجاهة. لذلك كان يعلم علم اليقين انه مهما فعل، يضل دوماً في مأمن من اهل بثينة، فلم يجترئوا، في الحقيقة، على حماية عرضهم من جميل إذ راوه في بيوتهم. وكان قصارى ما يفعله زوجها ان يشكوه الى ابيها واخيها وقصارى ما يصنعه هذان، أن يتعرضا له، فيشد عليهما جميل بالسيف فيهربا أو يشكواه الى أبيه"(6).

فالعذريون يبحثون بطريقة او بأخرى عن التصادم بالمؤسسات الاجتماعية والاخلاقية والدينية، و لربما حتى السياسية. كما انهم يرفضون بطريقة غير واعية الحب الدائم المستمد من الحسم في الزواج حتى وإن بدوا في الظاهر ينشدونه ويتهلفون عليه، إذ هم يبحثون عن العاطفة العنيفة والانفعال الحاد في العشق، وعن التوتر والتصعيد في صور المحبوب الى درجة الجنون والخيال غير ان نقطة الاختلاف بين هؤلاء العذريين ودنجوان هي أنه يبحث عن تجديد تجربته الغرامية بالتنقل من محبوبة الى اخرى، بينما يركز العذريون عشقهم على محبوبة واحدة.

ولكن ما لم تنتظن له هذه الدراسات هو ان المحبوبة الواحدة في الشعر العذري، هي في الحقيقة صور مختلفة، ورموز متعددة ، ووجوه متنوعة

(5) في الحب والحب العذري، ص 84.

(6) المصدر السابق.

وتجارب متجددة لامرأة واحدة ولتجربة عاطفية واحدة. فكما يبحث دنجوان والشاعر العذري عن غاية واحدة: وهي العاطفة المطلقة أو الحب المطلق، فانهما يسلكان نفس المسلك في البحث عن المحبوبة الخيالية، ولكن بطرق مختلفة وتصور مختلف، ومخزون ثقافي مختلف وما بلوغ الشاعر مرحلة الجنون والهيام بمعنى العشق والنتية إلا دليل على أن الشاعر في ارتقائه من مرحلة الى مرحلة، ومن درجة الى درجة الى أن يبلغ ذرى الارتقاء التي يغيب معها الجسد تماماً، يحل في مثاله المطلق أو يذوب فيه بالمعنى الديني والصوفي، فتتوحد المعاني وتتكسر الاحداث والدلالات الشعرية في معنى واحد: هو الجنون.

فالعوائق الاجتماعية ليست الحائل الوحيد بين المحبين، بل توجد عوائق اخرى نفسية تتلخص في تكلف العراقيل اذا انعدمت، وجلها يدور حول الصراع القائم بين الروح والجسد أو بين الصورة المثالية المنشودة والصورة الواقع، فعندما يختلي العشاق يحاول كل منهما مراقبة محبوبه، بكبح جماح شهوته، وبالتحقق من كبح جماح شهوة الاخر(7).

لكن الطهر والعفة ينمّان في رأي بعض المحللين عن موقف متكلف حقيقته الاباحية والاستهتار بالقيم الاجتماعية والدينية، بما أن المحب كان يلاقي حبيبته في الخلاء فيضطجعان جنباً الى جنب كما يحتال العاشق للقاء حبيبته في عقر دار زوجها...

فالعذريون في رأي هؤلاء يتذرعون بالطهر والعفة والحياء ليحققوا غايتهم في استمرار الانفصال علماً بأن سلوكهم في ساعات البعد والفراق لا يقيم وزناً للحياء ولا للعفة ولا لأي من هذه القيم المثالية التي يدعون الى التمسك بها حين يرون فائدة منها في رفع حرارة وجدهم(8).

(7) كان جميل في ليلة عند بثينة يناجيها ويشكو إليها حبه، فقال لها: "يا بثينة، أرأيت ودي إياك وشغفي بك، أما تجزيته؟"، قالت: "بماذا؟"، قال: "بما يكون بين المحبين" فأجابته مغضبة: "يا جميل أهذا تبغي؟ والله لقد كنت عندي بعيداً منه، ولئن عاودت تعريضا بريية لا رأيت وجهي أبداً. فضحك وقال: "والله ما قلت لك هذا إلا لأعلم ما عندك فيه، ولو علمت أنك تجيبيني إليه، لعلمت أنك تحبين غيري، ولو رأيت منك مساعدة عليه، لضربتك بسيفي هذا". عباس محمود العقاد، جميل بثينة، القاهرة، دار المعارف بمصر، د.ت، ص. 117.

(8) صادق جلال العظم، في الحب والحب العذري، ص. 93.

فلا التأويل الاول لظاهرة الحب العذري ولا . التأويل الثاني له، استطاعا ان ينفذا الى جوهر هذه العاطفة التي تبقى غريبة في المجتمعات العربية القديمة، ولا إلى حقيقة الشعر العذري الذي يبقى متفرداً في الشعر العربي القديم والحديث، اذ قبل ان نبحت عن العفة، وعن مدى مطابقتها لواقع العذريين، وقبل أن نبحت عن الدوافع التي جعلت من العذريين ضحايا المجتمع ، وضحايا المفاهيم الاخلاقية المسيطرة كمفهوم العرض والشرف، المعتمد في التأويل الاول، وكالاباحية التي تزعم المقاربة الثانية انها جوهر المسألة العذرية ، يجب علينا أن نفكر في طبيعة هذا الحب، وفي طبيعة النصوص التي تصوره وفي نوعية الآثار التي نقلته الينا وفي الاخبار التي تروي قصصه وحكاياته خاصة أن أسماء الشعراء العذريين وحكاياتهم تفوق بكثير المادة الشعرية التي وصلتنا. بل إن القسم الكبير من هذه المادة يبقى منثوراً ومبثوثاً ومتداخلاً في كتب الاخبار والاشعار والنقد الشعري، لانه المادة المشتركة بين الخبر والحكاية العذرية المروية في صيغ متقاربة، وفي نسيج حكائي متشابه، رغم تغير ازماتها وامكانها وأسماء شخوصها: فلا يكاد يفرق القارئ الباحث بين الحكاية والحكاية، او بين الخبر والخبر.

فالقضية الاساسية التي يمكن أن تطرح في مجال الحب العذري والمرتبطة ارتباطاً عضوياً بنظرية الشعر والفن، هي النص ولا مدى ملائمة هذا النص الواقع، لان المسألة المطروحة هي مسألة ابداعية قبل كل شيء، لذلك ينطلق الذين حاولوا مقاربة الشعر العذري، أما من أخبار العذريين كما سجلتها كتب الادب ثم يحاولون تأكيد الخبر بالعودة الى الشعر، وأما من الشعر مستضيئين فيه بالاخبار التي يستند اليها او التي تسنده، ناسين جميعاً أو متناسين ان البداية مغلوطة لان الخبر والاشعار المتولدة عن ذلك الخبر، كما أن الشعر والاخبار المتولدة عن ذلك الشعر، لا تصلح أن تعتمد في تقصّي واقع العذريين وحقيقة عاطفتهم وشعرهم، بما انها اخبار متشابهة، بل هي أحياناً موضوعة.

لذلك فلا بد للشعر العذري، ولأخبار العذريين من ان تدرس على انها عمل خيالي وفني يحاول عن طريق معانيه ورموزه وأحداث قصصه على ما فيها من غرابة احياناً، ان ينفذ الى نفسية المحب ليبين تناقضاته بخروج الشاعر عن الواقع، وبكسر قوانين الواقع ونبذ شرائعه. وهو ما يفسر تناقض الشاعر العذري

الذي يرتقي في عاطفته الى درجة الجنون وفي فكره وعقله وتصوره وفلسفته الى درجة الطهارة والقداسة.

وهو جنون يعود في العصر الحديث عودة غريبة مع الشعراء السرياليين حتى لكأنه الكلمة المفتاح لهذه الحركة او هذا الاتجاه او هذه المدرسة، او لكأنه الطلسم المختزل لكل المعاني السريالية، غير أن الشاعر السريالي يجمع بين الحب المطلق او الحب الجنون وتحرير الجسد تحريراً مطلقاً لكي يصبح الجنس والجسد تأكيداً لنبل العاطفة وسموها على القوانين الدينية والاجتماعية، وعقها من كل الشوائب، إذ ما يبحث عنه الشاعر السريالي يبدو مجسماً في ما يعتبره المجتمع والدين مدنساً، بل ان المقدس والمدنس في الشعر السريالي، وجهان او صورتان لمعاني المحظور والمباح، وهي المعاني التي تطابق مطابقة تامة الفتنة والسحر، بل وتطابق المثال المنشود او الاسطورة العاطفية كما كانت تتعت بذلك اسطورة الحب عند اندريه برتون، تلك الاسطورة التي تتمحور حول لقاء المرأة الفرد المتفردة في علاقاتها بالواقع الاجتماعي والاخلاقي والسياسي المتردي.

فكما يحذّر الشعر السريالي يمكن أن يحد الشعر العذري بناءً على هذه الثنائية، إذ يمكن أن يعد تميز كل منهما انزياحاً عن القاعدة وخروجاً عليها الى حد الانطواء على الذات والاكفاء بها، أو الشذوذ، فالمرأة في الشعر العذري وفي الشعر السريالي هي مزدوجة الطبيعة وغامضة. وهي الصورة المجسمة للانثى مطلقاً إذ ترتبط بالزمن السحيق وتختزل كل العلاقات الاسطورية والدينية والخرافية والحكاية لمفهوم الزواج أو التوحد بين الذكر والانثى؛ ذلك التوحد الذي يبلغ في الشعر العذري العربي والشعر السريالي حد التغزل بالذات والنرجسية.

وهو ذات التوحد الذي جعل بررتون يشمئز من كل مدنس، ومن كل ما ليس اخلاقياً بالمعنى السلوكي والفني، بإسناد موضوع المرأة الى المثال الاعلى السياسي، أو الايديولوجية التي يدين بها الشاعر. غير أنّ الاشمئزاز والنفور من المدنس لم يمنعا العذريين والسرياليين من السقوط في التناقض بالمعنى الفني والابداعي. وهو ما يدحض موقف القائلين بأن الحب العذري ظاهره عفة وباطنه إباحية، ويبين أن المسألة هي ابعاد من ان تكون مجرد قلب علاقة أو اتجاه لتأويل

من التأويلات، أو مقارنة من المقاربات، إذ حاول كل من الشعر العذري والشعر السريالي، على تباعد الشقة بينهما استلھام التجارب الشعرية السابقة بتوحيد كل أغراضها الدينية والاجتماعية والسياسية في غرض واحد هو غرض الحب وفي صورة واحدة هي صورة المرأة المطلق. وما شذوذ الشعر العذري والشعر السريالي بالمعنى الايجابي إلا دليل على هذا الاستيعاب وهذا التوحد. وما اختلاف القراءات والتأويلات المحيطة بالشعر العذري سوى صورة تشبه الى حد الاختلاف الدلالي المطلق الملتبس بالشعر السريالي. ولكنه اختلاف يبحث فيه الشاعر عن ذاته وإن بدا عكس ذلك وتشبث بما ينفضه.

ولعل عبارة "الكذب الحقيقة" "Le mentir-vrai" التي تختزل فلسفة الشاعر السريالي الفرنسي اراغون مثلاً، هي اصدق عبارة يمكن ان تطابق الشعر العذري العربي ولئن بدت، ولاول وهلة، إفرازا للفلسفة وللمقولات الحديثة. وهو ما يؤكد شعر جميل بثينة، وكثير عزة، وقيس بن الملوح، وقيس بن ذريح، والمرقس الأكبر، وعبد الله بن علقمة صاحب حبيشة، وعروة بن حزام، والجعد بن مهجع وغيرهم... كما ان ظاهر الشعر العذري والشعر السريالي، يوحى بتكرار الغرض وتكرار الصور والمعاني، وبالرتابة احياناً، ولكنه في الباطن يعبر عن حركة دائبة عُرف بها شعر أراغون وشعر غيره من السرياليين.

وهي حركة منبعها التمزق الداخلي بين محاولة الاتقاء الفني والشعر إلى حد المرض والهوس والاحساس الباطني بالخيبة والخوف من الآني. وهو ما يجعل الشعراء العذريين يتناولون على الكتابة الشعرية المعهودة وعلى أساليبها وأدواتها إلى حد الشذوذ في التعبير، المطابق للشذوذ في العاطفة والتصور والسلوك. لكن المنشود العذري على شذوذه واطلاقه وروحانيته، وأبعاده الماورائية يسقط في الآني والزائف أو في صور الجسد الفاتنة الساحرة. ولأنه يسقط في المادة، ولأنه لا يريد أن يكون فريسة للشهوة الزائفة، فهو يتشبث بالجنون الذي سرعان ما يسعفه وينجده فنياً وفكرياً.

فالجنون في الحب العذري، ليس كما تصورته وصورته القراءات والمقاربات او كما شرحه النقاد وبعض الباحثين، بل هو خشبة النجاة يتعلق بها الغارقون في لجات الحب وعباب التناقض الاجتماعي والديني. والجنون سلاح او قناع يحتمي به ووراءه الشاعر ليوصل تجربته الشعرية الفنية المثالية داخل مسرح الفوضى

الاجتماعية التي ظاهرها القوانين والشرائع والمال. فجنون الشاعر السريالي، تماماً كما هو لدى الشاعر العذري، إقرار بعبقريّة المرأة ومكانتها وسحرها وسموها وقدرتها على البعث والحياة ولكنه إقرار يقوم أحياناً على التناقض، لأن المرأة على مثاليّتها، وعلى "ألوهيتها" قد تبدو ضعيفة مهزومة أو خاضعة. وهي، في معاني تناقضها، مفهوم شعري وفني لا يكاد يتجاوز حدود الابداع "إذ لا تعني شيئاً خارج عقل الرجل لأنها تعني كل شيء داخله".

كما تبدو المرأة في الشعر العذري بعيدة كل البعد عن الواقع، إذ هي حلم شعري، أو صور متخيلة مختلفة مجتمعة في ذات الشاعر. وهو ما يفسر حاجة الشعر العذري الملحة إلى النصوص المتخيلة والمجسمة لظروف قول ذلك الشعر ولل قصة الشعرية المشوقة. فالشعر العذري لا يختلف في باطنه عن الشعر الاباحي، إذ يعبر عن الشهوة الجنسية تعبيراً رمزياً متشكلاً في شكلين فنيين مختلفين في الظاهر ومنسجمين في الباطن وهما: العفة من جهة، والتوق إلى التوحد من جهة أخرى، فالشاعر العذري والشاعر السريالي يعانيان من عقدة التحقق والامتلاك، وهما يحاولان ترويضهما شعرياً وفنياً وإخراجهما من اللا شعور والوحشية إلى عالم الصور الفاتنة المباحة. وهذا الترويض هو في الحقيقة القاسم المشترك بينهما، وهو المفسر لمعاني الكتابة الانية والفطرية المرتبطة بالازمة العاطفية، بل إن الشعر العذري مقارنة بمختلف الاشكال الشعرية العربية المختلفة، تقل فيه الصنعة وتغلب عليه الانية والارتجال، وهو ما جعل هذا الشعر شعراً منتحلاً في بعض أقسامه وجوانبه، أو على الأقل يختلط فيه الصحيح بالمنحول، بل ويبدو أحياناً قريباً من معنى الوحي في الشعر الرومانسي، حتى وكأنه صوت الغيب يهبط على الشاعر فلا مرد له، يعنيه ابن رشيق بابتلاء قيس المجنون إذ يقول:

قضاها لغيري وابتلاني بحبها فهلا بشئ غير ليلي ابتلانيا

فما مات حتى برص وأري في منامه قائلاً يقول له: هذا ما تمنيت(9).

(9) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قزقزان دار المعرفة

1988، ص 160.

بل إن المغالاة في الحب والوله، والتأليه والتأله في العاطفة، تذهب لدى العذريين والسرياليين مذاهب تخل بعلاقة التكافؤ المحدودة في الفن، بين اللاشعور أو ما يعتمل في اللاشعور من صورٍ تطفو على سطح الواقع. وهي ذات العلاقة التي يشيد بها فرويد الذي أصبح في نظر السرياليين حكيماً عاقلاً فيصبحون هم في نظره مجانين يطمحون إلى أعلى مراتب الجنون، وهي مغالاة تحاول أن تلائم وأن توحد في تناغم بين المثال المستحيل المنشود، والممنوع أو المحرم، والساحر الفاتن وبين الشهوة الجنسية العارمة التي تقنّعها العفة.

فكما أن الشهوة سلاح يشهره السرياليون، ولا أدلّ على ذلك من النحت الذي قام به هانس بلمار والمُجسّم لرشاشة جنسية متبرجة، فإن التعفف سلاح آخر ينفرد به العذريون ليعبروا عن ثورتهم الابداعية والفنية بل وعن ثورتهم ضد المجتمع وقوانينه الجائرة وهو ما جعل بروتون في السريالية يربط بين نقاوة الحب وتخليصه من الشوائب وتقويض القوانين المادية الظالمة القائمة على المال والسلطة والاستغلال(10). فبروتون يؤكد أن صراعه لايفصل عن ثورة البروليتاريا أو الكادحين.

وهذا بالتأكيد يعود بنا إلى الشعر العذري الذي يصبح فيه الحب كدحاً يومياً وتشرداً وعذاباً بل إنه ليرقى إلى أعلى معاني الكدح في ارتباطه بالمكان والزمان وفي دلائله عن النية في متاهات الصحاري، وفي صحاري الظلم وسراب الحلم وفيافي الخيال. لذلك يرى بروتون في بيانه الثاني عن السريالية "أن مشكلة المرأة بالنسبة إلى العالم، هي المشكلة الساحرة الغامضة التي تخلي عن المثال في الحب، هو بمثابة أشنع جريمة يقتربها الإنسان دون أن يعاقب عليها(11).

وهذه المقاربة السياسية تصح على الشعر العذري العربي ولئن بدت الخلفية السياسية فيه تتحرك في الخفاء. بل إننا إذا نظرنا إلى الشعر العذري على أنه جنس أدبي، أو اتجاه فني في التعبير له مقوماته ومفاهيمه ومقولاته التي تفرقه عن سائر الاجناس الاخرى نلاحظ فيه ارتباطاً وثيقاً بالسياسة، وبنمط المجتمع الاسلامي العربي الجديد، إذ لا بد بعض الشعراء العذريين بهذا الشكل من التعبير

André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1962, p. 34.

(10) انظر:

Manifestes du Surréalisme, Paris, Pauvert, 1962.

(11) انظر:

الشعري لتغطية عجزهم السياسي أو لاهمال سياسة العصر لهم اهمالاً يذهب الى حد التهميش، والرد على هذا التهميش يتصور فني وفكري ووجودي جديد ينشد عالماً مثالياً جديداً، ومبادئ روحانية أسمى، وعاطفة أنبل، فغدت الذاتية مبدأً وقانوناً، وصار الحب موقفاً وجودياً يتلاقى فيه المفهوم الذاتي للحياة والموت، ويتخفى فيه الهاجس السياسي ومأساة الفرد داخل المجتمع وتتعكس على تمثلاته وتجسماته وصوره مشاغل الذات الباطنة ومركباتها، حتى لكأن ظهور الشعر العذري يجسم خيبة جيل من الفتیان إثر تغیر تام في تصور المجتمع والمدينة والاسرة والفرد، وازاه انقلاب في تصور مفهوم الفتوة والفتی.

ذلك الانقلاب التاريخي الهام يشبه الى حد خروج الانسان الحديث، وخاصة المنقف والفنان الواعي خائناً مهزوماً من الحرب العالمية الاولى وخاصة من الحرب العالمية الثانية. فالخيبة الناتجة عن تبدل القيم وعن التغير التاريخي لمفهوم المجتمع ولدور الفرد فيه هو القاسم المشترك الاول الرابط بين نشأة الشعر العذري القديم ونشأة الشعر السريالي، كما أن القاسم المشترك الثاني هو أن الخيبة التاريخية والاجتماعية هي خيبة مبدعة، إذ حاول بعض ممثليها قلب المفاهيم الكبرى للفن ولمفهوم العبقريّة والنبوغ، ومفهوم التجاوز والشذوذ، أولاً بتغيير مرجعية المعنى، وثانياً بالبحث عن معايير جديدة لنقد الاثر الابداعي والحكم عليه. كما أن المبادئ الكبرى في السريالية هي حرية التعبير بالخروج عن جل القوانين السابقة للسريالية وخاصة على مستوى الشذوذ الفردي بالرجوع الى قضايا "الأنا" الباطنة، وبالتعبير تعبيراً حراً عن تلك القضايا، وإن اقتضى الامر مفاجأة القارئ أو إقحامه قسراً في فوضى النص الموازية لفوضى الذات وفوضى المجتمع، كذلك فإن الشعر العذري بتخليه عن وظائف الشعر التقليدية: الاجتماعية منها والسياسية، وبتخليه عن وظيفة الشعر القديمة وغايته باختزالهما في غرض شعري، ما كان ليعد قضية من القضايا الجوهرية، ولكن لايعني ذلك انعدام الهاجس الذاتي في الحب قبل ظهور الاتجاه العذري مذهباً، لأن ذلك الهاجس ما كان ليبلغ قبل العذريين حد الهوس والجنون والتأليه.

وكما أن الشعر السريالي لم يكن غريباً كل الغرابة عن الشعر الرمزي والواقعي وخاصة الرومانسي، إذ كان ينهل من هذه التيارات وينقذها محاولاً تطوير مفاهيمها وبعض مقولاتها، أو محاولاً الارتقاء الى أبعد حدود الارتقاء،

وذلك بالنفاذ الى جوهر الذات الانسانية وسبر العالم الغامض والمعتّم واللاواعي للذات البشرية، فان الشعر العذري كذلك لم يكن غريباً عن الشعر الغزلي عامة.

أما أهم وجوه الاختلاف بين الشعر العذري والشعر السريالي فتكمن في تبني الشعر العذري أهم السمات المميزة للعالم المتغير الجديد: وهي الدين، أو ارتباط هذا الشعر بالدين، والعلاقة الجديدة الرابطة بين الفرد والمجتمع، والتي أصبحت علاقة قطيعة، ولا علاقة انسجام وتناغم أو تمثيل. وهو ما يجعلنا نتحدث عن أهم وجوه الشبه بينهما بالبحث عن علاقتهما المفهومية التي تربط من جهة الشعر السريالي بالفلسفة الوجودية وتسند الشعر العذري إلى بعض المعاني التي أصبحت اليوم متصلة بالفلسفة الوجودية، أو التي يمكن تنزيلها تنزيلاً وجودياً. وبالأحرى يستحيل فصل كل من الجنسين عن خلفيته الفلسفية، كما يصبح تأويل كل منهما، أو قراءة كل منهما على أنها "ترياق" شعري وفني يمكن أن نفذ به ومنه الى حالات الشعراء المرضية المجسمة في خيالهم وخيالاتهم وهو سهم وكبتهم وأحلامهم وجنونهم.

وهو ما يحتم علينا العودة الى الشعر العذري، لكي نتأمل ونعيد قراءة ظاهرة الحدس والفورية في نظمهم، وفي تشكل صورهم وارتجال ابعاده ورموزه أحياناً. وهي ظاهرة خاضعة بالاساس الى جدلية الجوهر والعرض، او الظاهر والباطن، أو ثنائية النور والعتمة.

لكن الهاجس السياسي يبقى أكثر وضوحاً في الشعر السريالي منه في الشعر العذري وهذا الوضوح يترجم بحرية عن العلاقة في الشعر السريالي بين المقدس والمدنس. لذلك فان ما ينطبق على الشعر السريالي لا ينطبق حتماً على الشعر العذري، اذ من السرياليين من يدوس على القيم والمثل المقدسة مثلما فعل سلفثور دالي Salvador Dali ، اذ كان همه الاول هو ان يصدّم وان يهدم القيم وان يقلب المعاني والدلالات والاشياء. ولكن هؤلاء اقلية، لان غالب السرياليين يذهبون مذهب العذريين في إلغاء الشهوة الجنسية، لكنهم على خلاف العذريين يربطون بين العفة والمثال الاعلى الماركسي، او بين العفة والبراءة والثورة الماركسية في تصوراتها ورؤاها. وهو ما جعل لينين يرتاب من كل المنشغلين بحاجتهم

الجنسية انشغال رجل الدين بسرته(12). لكن وبما ان المجتمع الاستغلالي يستعمل الجنس سلاحاً لتعميق بنيته وتجذير افكاره وتجسيم خلفياته بتحريم الجنس وإباحته وتحليله اعتماداً على قوانينه المشروعة، وهي قوانين مادية عنصرية فان السرياليين حاولوا تحرير الجنس من هذه القيود الاجتماعية ، فاذا ما نعتوا به من اباحية وفوضى ليس الا صورة او رمزاً يحاول ان يرد الاشياء الى نصابها، والطبيعة الزائفة المغلوطة الى طبيعتها، وان يعيد النور لعمة الكذب والتدجيل لكي يبصر الآخرون. وهي نقطة البداية والنهاية المتحكمة في المثال الاعلى السريالي، كما يعبر عن ذلك بروتون :

ما انفك يرسى القوانين الغامضة

كي يفتح كوة في ليل الاخلاق

منها ارى في انبهار

الاشباح العملاقة تهوي والجذوع النخرة الملعومة تتهار(13).

فالتحرر من الجنس في الشعر السريالي هو نوع من العودة الى اسطورة المرأة والرجل او الذكر والانثى، او الحبيب والحبيرة المتوحدين في كائن انساني متكامل لا هو ذكر ولا انثى، مكثف بذاته وقائم بذاته. وهو كذلك تجسم لما الحقته الالهة بهذا الكائن اذ شطرته شطرين والقت الشطرين في مهمه الكون، فظل كل شطر يبحث عن مكمله وشطره. وما الحب السريالي الا تصوير لهذا القدر وهذه الحتمية في مختلف حالات الضياع والبحث واللقاء والتوحد والحلم بالخلود والابدية ، فبينما يحاول افلاطون ان يشرح حالات الشذوذ الجنسي باعتبارها انشطار انثى عن انثى أو رجل عن رجل، وبينما يحبذ الحالة الثانية(14) يمر بروتون مرور الكرام على هذه الحالات. ويكتفي منها بالعلاقة الجنسية الطبيعية بين الرجل والمرأة. فالمرأة تتجلى عنده في حالات الحزن والحسرة والقلق، وتشتع في حياة الرجل لتصبح معجزة وحدثاً خارقاً قادراً على

(12) معروفة عن لينين وموجودة في مذكراته.

André Breton, *Le marquis de sade a regagné*, in *l'air de l'eau Clair de terre*, Paris,

Gallimard, 1966, p. 65.

Platon, *Oeuvres complètes*, T.IV, Paris, Belles lettres, 1966, pp. 189-191.

(14)

التحول والسمو والارتفاع. انها الصورة التي نجدها في الشعر العذري، عند مجنون ليلي وهو يخاطب زوجها:

بربك هل ضمنت اليك ليلي قبيل الصبح او قبلت فاهها
وهل رفّت عليك قرون ليلي رفيف الاقحوانة في نداها
هي السحر إلا ان للسحر رُقِيَّةً وإنّي لا ألقي لها الدهر راقيا

أو عند كثير بن عبد الرحمان وهو يصف صاحبتة عزّة:

لعزة نار ما تبوخ كأنها اذا ما رمقناها من البعد كوكب

كما ان المرأة في الشعر السريالي، تماماً كما في الشعر العذري، هي قدر الرجل حتى لكان اللقاء بها على مستوى الحدث، قد سبقه لقاء في الزمن السحيق، يجعل من اللقاء الثاني لقاء حتميا لاحول للمحبين فيه ولا قوة ولا اختيار. لذلك فان اسباب المودة التي يبحث عنها الشاعر هي أسباب زائفة وواهية لانها مجرد تسجيل حدثي "في الزمن المتسارع"، بينما اللقاء هو التحام البداية بالنهاية "في الزمن المطلق" (15).

فما سبابُ بثينة جميلاً سوى تعلقة تجسم القدر المكتوب، واللقاء الاول الذي هو اتفاق كلي واتحاد تام:

واول ما قاد المودة بيننا بوادي بغيض يا بثين سباب
وقلنا لها قولا فجاءت بمثله لكل كلام يا بثين جواب

وللقدر في الحب صور مختلفة التجسّم: اهمها ما يعبر عنه ابن حزم بالحب من نظرة واحدة، او ما تعبر عنه اللغة الفرنسية بالصعوق *Le coup de foudre* (16) وهو ما يجعل العذريين والسرياليين يشبهون الحب بالسحر، بل ان السحر يذهب ببروتون الى حد تجاوز العوامل الخفية والشروح والتأويلات التي

(15) العبارتان لجبران خليل جبران (انظر عرائس المروج).

(16) انظر حديث بروتون عن لقائه بنادجة Nadja ،

يستند إليها فرويد في تفسيره ظاهرة الحب، وإن كان متأثراً به في العديد من التأويلات.

فيروتون وغيره من السرياليين يلائمون بين السحر بمعنى الجمال والفتنة والسحر بمعنى القوة الخارقة التي تقطع جدلية التفسير المنطقي للأشياء. وهذه المطابقة بين المعنيين واضحة عند العذريين، في أشعارهم وأخبارهم، إذ كثيراً ما كان مجانينهم يلجأون إلى الكهان والسحرة ليخففوا من مصابهم أو ليجدوا دواء لجنونهم. وهو ما فعله عروقتن الحزام عندما لجأ إلى كاهن اليمامة فأعياه جنونه. ويحاول بروتون أن يضيف إلى مفهوم الفتنة في الحب مفهوم "الصدفة الموضوعية" وهي الصدفة التي يلح عليها موريس بلانشو Maurice Blanchot في تفسيره للقاء بروتون بنادجة، وهو الانجذاب إلى الآخر، كما لو هو إنجذاب إلى الذات. وعن هذا الانجذاب يقول إلوار:

لم نكن سوى واحد في الفرحه والهم

لنا نفس اللون والطيب والطعم

ونفس الشوق والراحة والتوازن

وأنت بين ذراعي أضمك فتضميني ضمّاً

وتقبليني وأنت تجهلين من كنا (17)

إنها لفتنة غامضة ومزدوجة الدلالة والمعنى، لأن ظاهرها هو حب الآخر والفناء فيه، وباطنها هو حب الذات وعشق "الأنا" ونرجسية مطلقة. لكن تلك النرجسية تتخذ أشكالاً مختلفة في الشعر العذري العربي، إذ هي إلتقاء بالذات عن طريق الموت أو الشهادة في سبيل المحبوب. فالشهادة أو الاستشهاد هو بدون شك إيمان بالبحث أو التقاء بصورة الذات الخالدة أو المطلقة، حتى لكان الشاعر وهو في ذروة عشقه، أو وهو يرتمي في نار المحبوب، يكتشف ولأول مرة سر الحيا والموت كما يقول كثير بن عبد الرحمان متحدثاً عن صاحبه عزّة:

تمنيتهما حتى إذا ما رأيتهما — رأيت المنابيا شرعاً قد أظلت
أصاب الردي من كان يهوى لك الردي وجن اللواتي قلن: عزة جنت

فكرة وبثينة وليلى لسن في الحقيقة سوى رموز لهذا الحب العذري، تختلف قصة كل منهن في الظاهر عن القصص الأخرى، ولكنهن يلتقيان فتلتقي أخبارهن في الجوهر، فيوهم التعدد بالواقع أو يحاول أن يجعل من الرمز واقعاً وحاضراً، بينما التعدد هو فرد في صيغة الجمع، والحاضر غائب في صيغة الحاضر، كما يعبر عن ذلك الوار بقوله:

لعشقى وتولهى، فأنأ لا أدري

من الغائب منا يا حبيبتى (18)

غير أن قضية التعدد والتفرد في الشعر العذري مختلفة عما هي عليه في الشعر السريالي، لأن التعدد والتوحد في الشعر السريالي يقومان على الحضور الجسدي والتجسيم العاطفي والجنسي، بينما يدلان في الشعر العذري على الحضور الخيالي والمعنوي وعلى التجريد العاطفي والجنسي وإن التقى الشعر العذري والشعر السريالي في الوفاء والديمومة والخلود، إذ ليس لمعاني الحب السريالي سوى معنى واحد أو اسم واحد كما يقول لويس أراغون:

لیس لحيی سوی اسم واحد (19).

وهذا التوحد في المعنى هو توحد في الماضي والحاضر والمستقبل، وهو صمود أمام مصائب الدهر ونوائب الحداث، بل وأمام الموت، كما تقول بثينة وهي تصف وفاءها لحميل:

وإنّ سلوي عن جميل لساعة من الدهر ما حانت ولا حان حينها

سواء علينا يا جميل بن معمر إذا مت بأساء الحياة ولينها

وهو المعنى الذي يعبر عنه الوار بقوله: "خلقنا لبعضهما الى الأبد". بل إن المرأة عند الوار تستمد شكلها ولونها ورائحتها وروحها وسحرها من عاشقها،

Paul Eluard, "Premièrement", l'amour, la poésie, Paris, Gallimard, 1953, p. 51. (18)

Louis Aragon, "Cantique à Elsa", in *les yeux d'Elsa*, Neufchâtel, la Baconnière, 1942, p. 113. (19)

أو من عبقرية الشاعر العاشق، مثلما يستمد المثل شكله وروعه من عبقرية ناحته، ويحمل، في كل جزء منه، بصمات تلك العبقرية وهواجسها وهوسها. يقول إلوار متحدثاً عن حبيبته:

لها شكل يدي
ولها لون عيني

وهي تغرق في ظلي (20)

لكن هذه العلاقة تبدو أكثر عمقاً وغموضاً في الشعر العذري، لأن الشاعر العربي العذري هو الفاعل الذي يقع عليه الفعل، وهو الصانع الذي يصبح موضوعاً لصنعة، وهو المبدع الذي يبدعه وهمه وخياله، وهو القاتل الذي يبيكه حب قاتله كما يقول جميل بن معمر:

إذا ما كررت الطرف نحوك رده
عن البعد فيأض من الدمع يهمل
أو كما يصف كثير بن عبد الرحمان حبه لعزة:

ففي القرب تعذيب وفي النأي حسرة
فيا ويح نفسي كيف أصنع بالدهر!

فهذه العلاقة تتضمن في جوهرها الأسطورة الدينية للرجل والمرأة، أي أسطورة آدم وحواء التي ما انفك استحضرها وتوظيفها بصورة مباشرة، أو غير مباشرة في الشعر العربي، يعبر عن الحنين إلى الأصل وإلى العودة إلى زمن الأسطورة والخرافة والتوحد. لذلك فإن معنى التمثل في الآخر، ومعنى التمثل الآخر في الذات دليل على حضور الأسطورة الإسلامية والمسيحية والدينية عامة في الشعر العذري والشعر السريالي، إذ خرجت حواء من ضلع آدم، فإذا به وهو يقبلها يقبل نفسه أو وهو يشكوها ويشكو إليها فيشكو نفسه ويحاوّر ذاته ويغازلها. وكما كانت قصة التفاحة، في الأسطورة الدينية، تجسماً رمزياً للشهوة الجنسية، فإن صور الطهر والعفة، وكل معاني العذرية هي تجسيم فني شعري يضاهي التجسيم القصصي الأسطوري، للتعبير عن العلاقة الجنسية الغائبة أو الحاضرة بغيابها أو المحولة أو الممسوخة مسخاً فنياً عن طريق تجزئة مركباتها.

Paul Eluard, "L'amoureuse", in Capitale de la douleur, Suivi de l'amour, la poésie, Paris, Gallimard, 1964, p. 51.

وهو ما يجعل صورة المرأة في السريالية، صورةً موهومةً، أو زائفةً في الظاهر لأنها عنصر من عناصر الرجل تحولت عن طريق الهبوط من العالم الأرفع الى عالم الحقيقة، إلى امرأة. فعبقرية الرجل الشاعر الذي يصنع المرأة المحبوبة، ليست في الحقيقة إلا استبطاناً لذاته، وليست إلا رسماً لملامح تلك الذات الخفية، حتى لكان وفاءه إليها، إنما هو وفاء الى الذات الجوهر الفرد، وأن تمنى الاتحاد بها في عالم المنايا، إنما هو تمنى العودة الى الذات الأولى أو إلى نقطة البداية في الزمن السحيق، أو هو محاولة ارتفاع من عالم الانحطاط والهوة والسقوط الى عالم المثل والسمو والخيال، أو من عالم الدنس والجسد الى عالم القداسة والطهر والعفة والروح. لذلك فإن اللفظة الشعرية العذرية والسريالية، على خيالها المجنح، وعلى ضبايبتها و"أساها الشفيف" أو غموضها الساحر، تبقى مُنشدة في اللاوعي الى لفظة مناقضة: هي المادة الخام لما يعتمل في ذات الشاعر، وهو ما يتجلى في بعض قصائد أراغون مثلاً:

والأساسي لفهم جوهر الشعر العذري والشعر السريالي، حتى لكان الجنسين وجهان مختلفان لحقيقة واحدة أو لجوهر واحد التبس وتلبس في مرحلتين مختلفتين بظروف العصر، ويتعقد الروح المبدعة فيه، فتطور بتطور المفاهيم، وتتداخل النظريات الشعرية التي بلغت مع السريالية الذروة الحاسمة، والتي انفصل بعدها الشعر عن كل إنتماء، وعن كل جنس أدبي بالمعنى التقليدي للكلمة، إذ أصبحت تلتقي فيه جل الأجناس الأدبية. أو لنقل إنه قد تطور تطوراً سريعاً أصبحت الأولوية فيه للذاتية، التي هي في الحقيقة قراءة تحاول أن تكون متفردة، بل وأحياناً شاذة، لأنها عوضت الاتجاه المدرسي بالمعنى الفكري والانتمائي، وأصبحت تطمح الى أن تكون مدرسة في حد ذاتها تبني مضامينها وأشكالها، وبالأحرى عالمها وخلفياتها.

لذلك فإن المنزع الذاتي في الشعر العذري العربي، من جهة، وفي الشعر السريالي من جهة أخرى، هو أهم خاصية تميز الجنسين، إذ يعتبر كل منهما اختزالاً لتجارب شعرية سابقة مختلفة ومتعددة الرؤى، استطاعت أن تتوحد بجعل الشكل خاضعاً كل الخضوع للمضمون أو بجعل العرض عرضاً بالمعنى الأول بالقياس مع الجوهر، أو بجعل الشعر في كل تجلياته وتصوراتهِ مختزلاً

في الفكرة أو مستنداً الى الفلسفة التي تنهض عليها الصورة الشعرية العذرية أو الصورة الشعرية السريالية. وهي جدلية طالما تعرض لها الرومانسيون قبل أن تصبح مقوماً من المقومات أو مفهوماً من المفاهيم السريالية. وهو ما يجعل القارئ العربي، وهو يقرأ الشعر العذري، يحلم حلم الرومانسيين خاصة وأنا ندرك الى أي مدى كان العذريون يهتمون بثنائية الجوهر والعرض، فكانوا يحاولون تصوير حبهم، تصويراً تكون فيه العلاقة بين المحب والمحبوب علاقة دائرية مرتبطة بالزمن من جهة، والله والمطلق من جهة أخرى وتلتحم فيها نقطة البداية بنقطة النهاية. ولعل ذلك الالتحام هو لب مفهوم الجنون.

فلنقل إذن إن الجنس الأدبي مقولة شاسعة إن لم تكن غير دقيقة وواضحة، إذ تتداخل في الجنس الواحد مجموعة أجناس متقاطعة، مادة وفكرًا وغاية. كما أن ما توهم به مقولة الجنس ليس أحياناً إلا تنكراً وقناعاً لجنس أو لمجموعة أجناس قديمة، أفرزتها أوضاع اجتماعية جديدة، وخلفيات فكرية ورؤى فنية مستحدثة. وهو ما يجعل التفريق بين الأجناس الفرعية داخل الجنس الأم أو الأصل أمراً عسيراً، هو ذات العسر الذي زج بالباحثين في العديد من المزايدات التأويلية للشعر العذري باعتماد ثنائية العذرية والاباحية والعفة والدنس والواقع والخيال، وهي ثنائية مغلوطة، أو على الأقل واهية وموهومة كما أكدنا. وهو ما يفسر اليوم محدودية البحوث التي تحاول أن تحد النص الأدبي عامة، والنص الشعري خاصة حذاً يقوم على قوانين الجدل والمادة والواقع. فما بالنا إذاً بالنص الشعري العذري، والنص السريالي وهو فوق كل نص وتأويل وقد التوت الطرق وتبدلت وجوه الحضارات، فظن الباحث أن الروح قد تبدلت، وهي الحقيقة ثابتة وقد اختلفت قضاياها فتوحدت وانحلت، فإذا الانحلال تعقد، حتى لكأن الشعر العذري هو شكل فاصل بين قدم القديم وحداثته، ولكأن الشعر السريالي هو التطور الحاسم بين كلاسيكية الحديث وحداثته، وهما شكلان يتجلى الفن فيهما توقاً وطموحاً ومحاولة غير ثابتة، وإن كانت نابعة في الأصل من إنحلال الكائن وذوبانه في البحث وفي ما يتمنى أن يكون الى حد الجنون. فمن العيب أن نبحث عما إذا كان العذري يريد الزواج أو يرفضه، وعما إذا كان مساهماً في استحالاته بطريقة غير واعية لأن الزواج في الشعر العذري وقد استحال، فقد أصبح معنى من معاني الكيان الخالدة مجسماً في مصطلح الزواج، كما أن تشكل الصورة

العذرية، وهي تخضع المادة الشعرية للمثال لا يعبر عن ترواح الشاعر وتأرجحه وضعفه في التعبير، بل هو تخل مطلق عن الذات بالمعنى المادي والواقعي الزائف، في سبيل الجوهر والحلم اللذين هما الحقيقة وإن كانت مفاجئة ومذهية للعقل، لذلك تبدو القصيدة العذرية منقوصة كما تبدو الصور والمعاني فيها مجرد محاولة تبحث عن اكتمال.

فِعْجَباً كَيْفَ يُجَنِّ الشعراء وتسفك دماؤهم، ويهدر الشعر كالماء في الصحراء وتغرب شمس الشعر عذرية في المشرق، وتشرق سريالية في المغرب!

منصور قيسومة

كلية الآداب - منوبة

أثر الأسلوب في تحديد الجنس الأدبي

المقدمة

إن مبحث الجنس الأدبي مبحث قديم جديد تعددت في شأنه الآراء وتتنوع حوله الدراسات تنوعاً محيراً حتى غدا مشكلاً قائماً تطلب له الحلول، فتصدر مختلفة باختلاف وجهات النظر، متباينة تباين المدارس الأدبية واللسانية، متنوعة تنوع النصوص وتعددتها (١)، ولا نخاله مستقراً في يوم من الأيام، ولا نحسب الباحث فيه مطمئناً إلى مفهوم ما، راضياً به تمام الرضا. فكل نظرية تروم عملية تصنيف الأدب تصطدم بعدة إشكاليات منها كثرة الأجناس الأدبية، وتداخلها وتطورها عبر الزمان، ومنها خصوصية الأثر الأدبي وفرديته، وهذا ما يجعل تصنيف الأدب غير قادر على تحقيق نفس النجاح الذي حققه التصنيف في مجالات العلوم الأخرى.

وإذا كان تحديد الأجناس - رغم صعوبته - ممكناً في نطاق فترة زمنية لكون الأجناس تشكل فيها نسقاً، فإن الصعوبة الحقيقية تكمن في تجميع أجناس ظهرت في فترات مختلفة.

ولعل ما يساعد على تجاوز هذه الإشكالية أو بعضها هو ارتباط كل جنس بأسلوب كتابته، إذ أن "لكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة والتي لا تقتصر على تكوينه فحسب بل تشمل أيضاً مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية التصويرية" (٢).

(١) انظر:

Todorov (Tz) et Ducrot (O.): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p.193.

وانظر:

رشيد بجاوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
(٢) صلاح فضل: علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، القاهرة 1985، ص 249.

فهل إنَّ اعتماد المقياس الأسلوبي ممكن؟ وما هي المبررات الموضوعية لتطبيقه في تصنيف الأجناس؟ وما مدى صلوحية هذا المقياس؟

إن مشروعية هذا المقياس تكمن في كون "المقاييس التقليدية ليست واضحة ولا شاملة بما فيه الكفاية، بل يندر أن تكون أدبية أو مؤسسة على النظر في النسيج الخطابي للأثر، أو على تصنيفية Typologie الخطاب، إنها مقاييس ترتبط في غالب الأحيان بمضامين النصوص" (3)، و الحال أن نظرية الأجناس -في اعتقادنا- ينبغي أن تفسر لنا نظام الأجناس الموجودة ببيان أنساقها ووصف بناها، فلا تكفي بما كرسه السنن النقدية؛ تلك السنن التي انتقدها "تودوروف" Todorov بقوة بسبب قصورها عن تكوين نظام متناسق (4).

ولذلك أثّرنا أن نبين في هذه الدراسة أثر الأسلوب في تحديد الجنس الأدبي منطلقين مما استقر في الدراسة اللسانية والأسلوبية من آراء ونظريات تتصل بالعلم وأدوات البحث وطامحين إلى بيان التفاعل القائم بين الجنس الأدبي وأسلوب الكتابة دون أن نغفل عن التصورات المبدئية التي اهتدى إليها العرب في القديم في نطاق النقد والبلاغة، وهي تصورات يمكن أن نربط بمقتضاها بين الحديث والقديم بما أن مسألة الجنس الأدبي محددة بالعصر القديم والمنهج حديث.

وسنبداً بوضع المسألة في إطارها اللساني، ثم نبين كيف أن أسلوب الكتابة يساهم في تحديد جنس الكتابة مدعّمين ذلك بآراء من التراث النقدي والبلاغي العربي.

إن الدراسة الأسلوبية التي تعنى بمعالجة الكلام تركز على الظاهرة اللغوية مادة الخطاب أو لنقل مادة الجنس الأدبي. وإذا كانت سبيلها الاختبار والوصف، فإن ما نتوق إليه هو الموضوعية بتهذيب الاعتبارات الذوقية وتقنين الأحكام

Dictionnaire des littératures, Larousse, 1985, "Genre", p. 620

(3)

(4) راجع مؤلفه:

Poétique de la prose, Ed. du Seuil, Paris, 1985, p.117.

النقدية(5). ومع ذلك ينبغي أن نلاحظ أن الموضوعية في الدراسة الأسلوبية مآلها النسبية، فلا سبيل إلى الموضوعية المطلقة لا في المنهج ولا في النتائج. ولذلك فإن الاختيار جائز، وكما يختار المبدع لينشئ أثراً فإن الدارس يختار ليفسر عملية الخلق أو شكلها اختياراً واعياً متحرراً. والمهم -في اعتقادنا- أن الدارس في مثل هذه الحال يتعامل مع النص بعيداً أو كالبعيد عن الاعتبار الحافة الأخرى.

الوظيفة الأسلوبية في الدراسات اللسانية والأسلوبية:

لقد ظهرت منذ القرن التاسع عشر (وربما الثامن عشر) مسألة ربط مفهوم الأدب بالفن، لأن الأثر الأدبي يهدف في ما يهدف إليه إلى إحداث الرضا الفني والتأثير في المستقبل، وذلك بالطريقة التي يُقدم بها موضوعه(6) كما ظهرت فكرة أن الأدب تعبير عن الحياة ووسيلته اللغة(7). وقد يبدو أن استخدام اللغة أمر في منتهى السهولة والواقع أن اللغة في الاستعمال الأدبي تختلف عن استعمالها في الخطاب العادي من نواح متعددة، وحين نعرف أن مُنشئ الأدب لا يكتفي بمجرد تبليغ رسالة أو الإخبار بها، وإنما يهدف إلى التأثير، عندئذ ندرك مبلغ الجهد الذي يبذله في تركيب الخطاب وما يضمنه إياه من إحياءات فنية. ولذلك يقال إن خاصية اللغة -حين تستخدم استخداماً أدبياً- هي أنها إيحائية. والواقع أن هذه الخاصية تتضاف إليها خاصيات أخرى توفرها اللغة بما هي جهاز يتخير منه المبدع ما يوافق أغراض التعبير أو أشكاله. ومن هنا كان الاختلاف في طريقة استخدام اللغة من غرض إلى آخر أو من جنس تعبير إلى آخر.

وعلى هذا المفهوم بنى "بالي" Ch. Bally أحد رواد الأسلوبية مدلول الأسلوب فحصره في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة إلى حيز

(5) انظر:

Guiraud (p), Essais de stylistique, Ed, klincksiek. Paris, 1980, pp. 23-48.

(6) راجع: عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط 5، القاهرة 1985 (الفصل الأول: نظرية الأدب) ص ص 13-35.

Wellek (R.) et Warren (Au.), *Théorie de la littérature*,

Paris, le Seuil, 1971, chap. Nature de la littérature, pp. 29-38.

الموجود(8)، يعني أن الأسلوب عنده هو الاستعمال ذاته، ولا شك في أن هذا الطرح هو وليد نظرية "سوسير" Saussure اللسانية، وحوله سيلتقي جل الأسلوبيين بعد بالي سواء منهم الذين تأثروا بأرائه مباشرة ثم طوروها، أو الذين استمدوا مبادئهم النقدية من المناهج البنيوية التي أفرزتها نظريات "سوسير" وأصبح الأسلوب عندهم هو البنية النوعية للنص.

ولما استقامت الأسلوبية منهجاً لسانياً يروم وصف النص الأدبي حسب طرق مستقاة من اللسانيات "تقادت في جل اتجاهاتها الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه وأقامت نوعية الأثر الأدبي على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية - وهو الجانب الفيزيائي من الحدث اللساني - والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحض، وكان مرمى الأسلوبيين عامة تنزيل عملهم منزلة المنهج الذي يُمكن القاريء من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"(9).

ويبلور "جاكسون" Jakobson في مقاربة شمولية هذا المنحى فيعرف الأسلوبية بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر الفنون الانسانية ثانياً، ويعرف النص بكونه خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام(10).

وإذا تدبرنا أبعاد هذه التقديرات تبين لنا أن الأسلوب إنما هو من خصائص انتظام مكونات الخطاب في سياق النص مما يفضي حتماً إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية وأن الخصائص الأسلوبية صيغ جوهرية لا تتحقق المادة الانشائية إلا بها(11).

(8) انظر ج 1 ، ص 14 و 25 و 26 من مؤلفه:

Traité de stylistique française, Paris, Klincksieck, 1951.

(9) عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط 3، تونس 1982، ص 73.

(10) *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris 1963, p.30, 31 et 210

(11) راجع:

Guiraud (P.) et Kuentz (p.), *la stylistique*, klincksieck, Paris, 1978, pp. 3-16.

إنّ الحدث اللساني تركيب من عمليتين متتاليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة، وهو كذلك اختيار المنشئ لأدوات التعبير من الرصيد المعجمي، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال. وعندئذ لا يعدو العمل الأسلوبي تفكيك الظاهرة الى مكوناتها الأولية لتتبع ما يحدث بينها عند التفاعل.

هذه المكونات هي السمات الأساسية التي يسم بها "ريفاتير" Riffaterre النص الأدبي السامي فيعتبره "ضرباً من التواصل وجنساً من الإخبار لا يختلف عن صنوف الخطاب الأخرى إلا بما يركب فيه صاحبه من خصائص شكلية تفعل في المتلقي فعلاً يقرره الكاتب مسبقاً ويحمله عليه" (12).

وأهم هذه الخصائص التي يتميز بها الخطاب الأدبي هو أنه يخضع لظاهرة الاختيار، فالمنشئ يتخير من الرصيد ألفاظاً معينة يقحمها في ملفوظه عن وعي، ومن الجهاز اللساني تراكيب وبنى يقصد إليها قصداً. ولكن هذا الاختيار لا يكون مفيداً مميزاً ما لم يحكم توزيعه سياقياً فيحدث ذلك التأثير الصوتي والتركيب والدارسي وغيره.

وتصبح اللغة في الخطاب الأدبي خاضعة لمبدأ الاختيار والتوزيع ويصبح تركيبها عملية مقصودة تخرق القانون الذي أقرته اللسانيات وكرسه الاستعمال العادي. غير أن مفهوم الاستعمال نفسه نسبي. ولذلك يقترح "ريفاتير" تعويض مفهوم الاستعمال بما يسميه السياق الأسلوبي (13) فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطاً ببنية النص المدروس، معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ والتراكيب تبرز هي نفسها مستويين اثنين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عنه. "فالوظيفة الأسلوبية وظيفية سياقية موضوعية، وعلى الدارس أن يكشف السر في أن نفس الحدث اللغوي يكتسي أهمية خاصة في حيز ثم يفقدها في حيز آخر" (14).

(12) حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحدث، تونس 1988، ص 76.

(13) انظر فصله:

Riffaterre (M.), "Stylistic context", in Word, 16, 1960, pp. 212-224.

(14) حمادي صمود: نظرية الأدب عند العرب، النادي الثقافي بجدة، 1990، ص 208.

وبناء على ما قدمنا يبدو لنا أن الانتباه الى الجانب اللغوي الجمالي في النص قد يساعد في تحديد خصائصه النوعية وبالتالي جنسه الأدبي. وهنا تثار مشكلة أخرى مدارها أن بعض الباحثين يرون أن مسألة تحديد الجنس الأدبي هي من مشمولات النقد الأدبي وحده. فهل بوسع الأسلوبية أن تنهض بهذه المهمة معوضة النقد الأدبي؟ أو أنها تدعّمه فقط؟ نجد الجواب عن هذا التساؤل المشروع عند بعض الباحثين. فيذهب "غيرو" Guiraud الى أن الأسلوبية مصيها النقد وبه قوام وجودها(15)، ويقول الأستاذ عبد السلام المسدي: "إن الأسلوبية منهج علمي في طرق الأسلوب الأدبي [...]" وأن كل نظرية نقدية في الأدب تقتضي الاحتكام الى مقياس الأسلوب باعتباره المظهر الفني الذي به قوام الابداع الأدبي [...]" ولقد ألحّ كل رواد الأسلوبية فضلاً عن نقاد الأدب الكلاسيكيين منهم والطلّاعيين على البعد الانشائي الذي يتوظف به الأسلوب في عملية الافراز الفني طالما أن الأسلوب هو الميزة النوعية للأثر الأدبي ولا يعرف الأثر إلا بما يميزه"(16).

وإذا سلمنا بأن الأسلوبية نظرية علمية في طرق الأسلوب وأن كل نظرية نقدية لا بد أن تحتكم -فيما تحتكم إليه- الى مقياس الأسلوب، فكيف يعرف الجنس الأدبي بالاستناد الى طريقة الأداء فيه؟ وهل هو تعريف جامع مانع؟

سنبني جوابنا عن هذا التساؤل حسب مراحل نعتقد أنها أمارات في هذا المسار الذي طرّقناه، وننبه قبل ذلك الى كون علم الأسلوب ما فتى يتطور شأنه شأن سائر العلوم والمعارف، وبتغيير منهجية التحليل الأسلوبي قد تتغير أصول التفكير الأسلوبي والجمالي عموماً. كما نشير الى أن الأسلوب معطى يستعصي على التحديد والضبط في بعض الحالات.

مفهوم الجنس الأدبي بين النظرية الأدبية واللسانية

إن ما يجمع الأجناس الأدبية هي أنها قدّت من الكلام فاستوت نصوصاً توحدّها ظواهر مشتركة تارة، وتميزها ظواهر متباينة تارة أخرى، على أن كل

نظرية تتصدى لتصنيف الأجناس الأدبية لا بد أن تؤسس على مبدأ تنظيمي بمقتضاه يُصنّف الأدب حسب أغراضه أو أشكاله أو بناءه اللسانية.

وإذا بحثنا في النقد القديم عن تعريف للجنس الأدبي أمكن لنا أن نقول مع "ولاك" و "قاران" صاحبي كتاب النظرية الأدبية: "إن النظرية الكلاسيكية تعالج معالجة معينة صفوية الأجناس وحياتها ومراتبها ونشأتها" (17). وهي عموماً نظرية تعقيدية تقيم حدوداً بين الأجناس. في حين أن النظرية الحديثة وصفية لا تفرض على المنشئين سناً قارة ولا تحدد عدد الأنواع الممكنة، بل إنها تفترض أن تتمازج الأنواع التقليدية (حسب تعبيرهما) فينشأ نوع جديد (18). كما يؤكدان أن لكل ثقافة "Culture" أجناسها الأدبية الأولى والثانية أي البسيطة والمركبة. ثم يعرفان الجنس الأدبي بكونه "يمثل جملة من الاجراءات الجمالية "Esthétiques" يتصرف فيها الكاتب ويفهمها القارئ" (19).

تمثل هذه الدراسة التي ظهرت في أوائل النصف الثاني من هذا القرن منعطفاً هاماً في دراسة الأجناس الأدبية على أساس من جماليات الأدب واللسانيات، وهو منحى ستدعمه الدراسة الانشائية ويتوضح مع الأسلوبية.

وبالرغم من أنه وجد من يدحض مسألة الأجناس الأدبية (20) على اعتبار أن الأدب كله جنس واحد، فإن الباحث يلاحظ اليوم تزايد الاهتمام بدراسة هذه المسألة عند النقاد واللسانيين (21).

(17) فصل "الأجناس الأدبية"، ص 324.

(18) المصدر السابق، ص 328، 329، 230.

(19) المصدر السابق، ص 330.

(20) لقد مثل م. بلانشو الدعوة الأكثر إلحاحاً إلى نفي مقولة الجنس الأدبي، انظر مؤلفه:

Blanchot (M), *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.

(21) ويعزو "بياکو" Beacco الاهتمام المتزايد بمسألة الأجناس الأدبية إلى تأثير أعمال المدارس اللسانية التي طبقت المناهج الوصفية والبنوية على النصوص الأدبية، ويخص بالذكر منها أعمال المدرسة الفرنسية في تحليل الخطاب. راجع:

Beacco (JCI) "Les genres textuels dans l'analyse du discours" in *langage*
n° 105, 1992, pp. 8-28.

ولأن مفهوم الجنس الأدبي قديم قدم اللغة الشعرية والبلاغة الكلاسيكية فإن "تودوروف" يقول: إنه لم يوجد قط أدب بدون أجناس فهو نظام في تحول مستمر. وأن مسألة الأجناس لا يمكن أن تغيب عن مسرح الأجناس نفسها" (22). كما أن وجود الأجناس -وهو أمر نظامي وليس تاريخياً- يقره الكلام عن هذه الأجناس. فهي من أقدم قضايا الشعرية ولا تزال تمثل مجالاً للنقاش والدرس (23).

أما الأجناس -باعتبارها وحدات- فإنه يمكن وصفها من زاويتين مختلفتين: زاوية الملاحظة الاختيارية وزاوية التحليل المجرد. وبما أنها تعرف بخصائصها الخطابية القارة فإن القاعدة للتمييز بينها تكمن في تقنين تلك الخصائص الملحوظة فيها زمانياً (24)، يحدد كل جنس بناء على الخصائص الغالبة فيه والتي تعود إما إلى مظهر النص اللفظي وإما التركيبي وإما الدلالي (25). والملاحظ أن بعض الخصائص تفوق غيرها أهمية لأن الأجناس تتواجد كمؤسسة وتعمل كأفق انتظار بالنسبة إلى القارئ ونماذج كتابة بالنسبة إلى المؤلفين. فالكاتب يكتب حسب نظام الأجناس المعروف لديه، والقارئ يقرأ وفق النظام ذاته.

أما الأسلوبيون الأوائل فلم يعطوا مفهوم الجنس الأدبي الأهمية التي يستحقها (26) فكان مفهومه عند "ماروزو" Marouzeau و "كريسو" Cressot لا ينفصم عن مفهوم الاختيار (اختيار مستعمل اللغة في مستوياتها المختلفة) ولم يحدد كلاهما إن كان هذا الاختيار محدداً مسبقاً باختيار الجنس الأدبي.

وقد اعتمد "ريفاتير" -أحد رواد الأسلوبية الهيكلية- مجمل أفكار "جاكيسون" وأظهر أن الأسلوب هو العلامة المميزة للكلام داخل نسيج الخطاب اللغوي،

(22) Todorov (Tz): *La notion de littérature et autres essais*, Ed. du Seuil, Paris, 1987, P.31.

(23) انظر المرجع المذكور في الإحالة الأولى، ص 193.

(24) *La notion de littérature*, p. 33

(25) نفسه، ص 34.

(26) انظر:

Larthomas (P.): *La notion de genre littéraire en stylistique*, in "Le Français moderne,

Juillet, 1964, pp. 185-193.

يعني أنه البنية النوعية للنص. وإذا كانت اللغة تقوم بوظيفة تعبيرية فإن الأسلوب بالنسبة إليه هو الذي يبلور المعاني ويبرزها، ولذلك درس الأسلوب على مستوى التلقي والأثر الذي يحدثه في القارئ.

إن الوظيفة الجمالية أو الشعرية في نص ما أصبحت منطلق كل بحث وليس هناك اهتمام جمالي ما لم يكن هناك أثر حاصل. ومن هنا فإن الأجناس الأدبية تتناسب ووضعيات خاصة في علاقاتها مع وظائف الكلام (27) وأن مفهوم وظيفة النص ينبغي أن يكون مركز البحث الأدبي.

ولقد وجدت هذه المبادئ النظرية طريقها الى التطبيق، فمن الدراسات المتميزة التي تناولت مسألة الجنس الأدبي ما قام به الاستاذ محمد الهادي الطرابلسي في كتابه: "بحوث في النص الأدبي" (28) وفيه دعا الى العناية بعمل الأساليب في تحديد مفهوم الجنس الأدبي كما هو في النص، وليس كما استقر قبل دراسته.

ولكن الاستاذ الطرابلسي لا يعطي مفهوماً للجنس الأدبي ويعتبره شيئاً "يعول في حده على مقررات نقاد الأدب والتقاليد الجاري بها العمل في شأنه" (29).

إن الأدب يتوزع الى أجناس تتماثل وتختلف حسب بنية كل نوع. وبهذا الاعتبار فالجنس في مجال الأدب شكل يشترط فيه ليقوم كنوع أن ينفرد بسمات أسلوبية خاصة. ويمارس تآلف هذه السمات سلطة معينة، إلا أن السلوك اللغوي المبدع حر في اختيار درجة وجنس الخضوع لتلك السلطة. ذلك هو الأمر الذي يشير إليه "تودوروف" عندما يقول: "إن كل نص هو في الوقت نفسه تحقيق للجنس وعدول بالنسبة إليه" (30).

هذا الأمر يفرض على الباحث تتبع مظاهر التطور التي تطرأ على مفهوم الجنس في نطاق الأثر المدروس، كما أن فحص نوعية الاستخدام الذي خضعت

(27) ص 31 وما بعدها من:

Riffaterre (M.): *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971

(28) فصل: تفاعل أساليب التعبير وأجناس الكتابة، تونس 1988، ص ص 183-209.

(29) المصدر السابق، ص 188.

Dictionnaire de la littérature, p.193.

(30)

له اللغة هي التي تحدد جنس الأدب لأن كل جنس يمثل فضلاً عن الفوارق البادية استعمالاً مخصوصاً للكلام.

وعلى هذا النحو تتوثق الصلة بين الجنس الأدبي بما هو إطار الابداع والأسلوب بما هو مظهر ذلك الابداع، ويصبح الجنس والأسلوب في طرفي معادلة وفي حركة دائمة التفاعل: الجنس يتطلب أسلوباً والأسلوب يجسد النص ويخدم مقاصد المؤلف، ويصبح الأسلوب نظام الكلام في النص يؤدي وظيفة على نحو مخصوص. ولذلك يقول الأستاذ الطرابلسي: "إن مفهوم الأجناس حاضر في مختلف النصوص على صعيد الابداع حضور مفهوم أغراض القول فيها ولذلك وجب [...] الاحتكام الى ظاهرة الابداع عموماً في مرحلة أولى والالتزام بالتطرق الى خصائص الأجناس بحسب درجات الابداع في مرحلة ثانية"(31).

إن هناك ظواهر مشتركة بين الأجناس، هي وليدة ذلك التقنين الذي تواضعت عليه مؤلفات الأدب عامة والنقد والبلاغة خاصة، فجعلته كالمك المشاع. لكن عملية الاختيار هي التي تخرق "القوانين" فتبرز عند الاستعمال ظواهر وتخفي أخرى حسب المقاصد التي يعلقها بها المبدع وما يركبه فيها من طاقات تفوق طاقاتها الاعتيادية كالتركيب والايقاع والنغم والدلالة والصورة وغيرها.

وإذا كان الخطاب الأدبي يتشكل من جملة خصائص بنيوية، فقد يشترك فيها مع خطابات أخرى، على أن يروزه لا يكون إلا بتشكل هذه الخصائص وفقاً لبنى وطرق عامة ضمن تجمعات وطبقات لغوية مخصوصة. ومن الضروري عند دراسة نص أدبي الانتباه الى أمر مزدوج: ينبغي أولاً ألا نهمل كون النص يشترك مع غيره من النصوص في مجموعة من الخصائص الأجناسية، وثانياً أن كل نص ليس فقط إنتاجاً لتركيبية سابقة عن وجوده بل هو أيضاً تحويل لهذه التركيبية على نحو ما(32).

(31) المصدر السابق، ص 193.

(32) راجع:

Todorov (Tz.): *Introduction à la littérature fantastique*. Ed. du Seuil, Paris. 1970, p.11.

إن قضية خصوصية الأثر الأدبي وفرديته جذيرة بالاثارة. فهل أن الأعمال الأدبية المصنفة تحت جنس واحد هي نسخة واحدة؟ إن الاشكالية الأجناسية تكمن أساساً في العلاقة بين الأثر الفردي والجنس الأدبي، فعلى قدر توضيح هذه العلاقة يتوقف الميل الى طرف أو التآرجح بين الطرفين.

ولا يمتلك كل نوع بطبيعة الحال نفس الوضوح في العلاقة بينه وبين أسلوبه مما يجعل عملية التصنيف عملاً معقداً خاصة إذا كان العمل زمانياً يمتد عبر حقبة مختلفة.

يتكون الجنس من أنساق ضمنها أنساق غالبية وسمها جاكبسون بالمهيمنة "La dominante" وهي عنده عنصر لساني نوعي يهيمن على الأثر في مجموعة ويمارس بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى فيغدو عنصراً بؤرياً "Focal" في الأثر الأدبي يحكم ويحدد العناصر الأخرى كما انه يضمن تلاحم البنية (33) ولذلك فإن فحص نوعية الاستخدام التي خضعت لها اللغة ودرجة الهيمنة هما اللتان تحددان جنس الأدب.

إن اعتماد الخصائص الأسلوبية من شأنه إذن أن يقود الباحث الى تدقيق أو تغيير بعض طرق التحليل، ويضطره ألا يدرس ظاهرة أسلوبية خارج إطار الجنس الذي يبرر استعمالها والذي بها قوامه. وهذا ما فعله "تودوروف" في دراسة الأحاجي والخطاب السحري (34)، وما فعله الاستاذ الطرابلسي في دراسة أدب الامثال وأدب المغالطات المعنوية والملاحن (35) وما فعله قبلهما أحمد الشايب في دراسة أسلوب الأقصوصة والمسرحية، لكن هذا الأخير لم يرق بدراسته الى حد التمييز (36).

ولنا أن نقرر بناء على ما قدمناه أن كل جنس أدبي يقوم أساساً على ضرب من الأساليب معين أو على مجموعة معينة من الأساليب تكبر أهميتها في نطاق

(33) راجع فصله:

Du réalisme artistique, in théorie de la littérature. Ed. du Seuil. Paris. 1965, pp. 98-108.

La notion de littérature et autres essais

(34)

(35) المصدر السابق، ص 200 وما بعدها.

(36) الأسلوب، ط 4، القاهرة (د.ت)

وتضعف في نطاق آخر ، وكلما تضخمت الظاهرة المستخدمة تحددت ملامح الجنس الأدبي.

وعلى هذا النحو يرى "باختين" Bakhtine أن دراسة الأسلوب وسائر الظواهر اللغوية الأخرى لا تكون ناجعة إلا في نطاق الأجناس التي تستخدمها (37). ويتحتم الانطلاق في دراستها من الملفوظات المنجزة، يعني من سياق التلفظ الذي يرتبط بغرض من أغراض استعمال اللغة، ومرد ذلك الى أنه "كلما وجد أسلوب وجد جنس" بل إن الفصل بينهما ينعكس بصفة رديئة على فهم مجموعة من المسائل الاجرائية وعلى فهم التغييرات الزمانية التي تطرأ على أساليب اللغات، وهي التي ترتبط ضرورة بالتحويلات الجارية في أجناس الخطاب. وإن اللغة بما أنها جهاز توفر بطبيعة الحال "ترسنة" مهمة من الوسائل اللغوية كالألفاظ والصيغ والتراكيب. وهي في وضعها ذلك توسم بالحياد، وبأنها ملك مشاع بين جميع مستعملي اللغة، ولا تكتسب خصوصياتها التعبيرية إلا في سياق حدث القول أو في السياق الأسلوبي الذي يحدد بدوره ملامح جنس الخطاب.

كما أن استثمار الدراسة الأسلوبية في تحديد الأجناس الأدبية قد يفتح أبواباً على مسائل أخرى تتصل باللغة وقد تسمح لنا باعادة قراءة التراث النقدي والبلاغي في ضوء المناهج الحديثة، في زمن أصبحنا نرى فيه الجنس الأدبي يستبطن ذاته ليزدوج مع مفهوم الأسلوب. لكن الجنس الأدبي يظل معطىً طبيعياً من معطيات الانتاج الأدبي كيفما كانت المفاهيم وكيفما كانت نظرية الأجناس في ثقافة محددة. وعلى هذا الأساس تستعيد فكرة الجنس والوظيفة (أي الأسلوب) قيمتها التي كانت تركز عليها البلاغة القديمة.

أصول المقاربة

لقد قامت في نطاق التراث النقدي والبلاغي العربي ممارسات نقدية على لغة النص لتقريبه من الأفهام والأذواق. ونرى أنه ينبغي استثمارها في هذه المقاربة لأن علم الأسلوب من حيث هو معرفة إنسانية قديم في تصورات حديث في

Bakhtine (M): *Esthétique de la création verbale*, chap. "Les genres du discours problématique et définition" Trd. Fr., Ed. Gallimard, Paris, 1984, pp. 265-308.

(37)

بلورة غاياته، وقبل ذلك نقول مع الأستاذ حمادي صمود: "إن عملنا لا يروم أكثر من ربط الظواهر الجارية في تعامل المدونة النقدية والبلاغية مع مناهج حديثة استقرت في بعض فروعها ولم تستقر في كلياتها، فليس في الأمر حكم ولا تقييم" (38).

إن مفهوم الأسلوب الذي اعتبرناه مرتبطاً بمفهوم الأجناس الأدبية درس في القديم في بابي النقد والبلاغة، وفي إطارهما تم تحديد بعض ملامح الجنس وخصائصه ومقاييس التفريق بينه وبين غيره من زاوية الأسلوب. واعتبر النقاد العرب أن خصائص الإنتاج الأدبي تخدم المقصد الأصلي، ومن ثم نجد عندهم مباحث لطيفة أحياناً في خصائص النصوص الأدبية، وهي مبادئ يمكن أن نستفيد منها في منهجية تحليل جمالية النصوص.

لكن لا يعني ذلك أنهم لما استجوبوا النصوص الأدبية عن خصائصها الصياغية كانوا على وعي تام بأسس المنهج كما استقرت في الدراسات الحديثة. فالإقتصار على الآثار الأدبية وما يتصل بها من صياغة وأسلوب ووظيفة اللغة فيها لم يظهر في حركة واعية إلا في هذا القرن (39).

إن الاستقصاء والبحث في الآراء النظرية في التراث النقدي والبلاغي عن المقومات الأسلوبية للأجناس ليسا بالأمر الهين لأن ذلك يتطلب دراسة منظمة لكثير من الظواهر. غير أن المحاولات التأصيلية القائمة في تلك الآثار تشهد بأن التراث لا يخلو من جهود كثيرة لتأصيل كثير من المفاهيم الجمالية. وتندرج هذه الجهود بدءاً (هكذا) من الملاحظات المتعددة والأحوال المتناثرة إلى محاولات جادة لوضع أصول نظرية لم تكتمل أو لم تجد من يطورها" (40). ولقد انصبّت جهود هؤلاء النقاد والبلاغيين على التفريق بين الشعر والنثر أساساً. وفي غضون دراستهم تلك أولوا الصياغة الفنية وأساليب القول عناية ملحوظة. كما تجدر الإشارة إلى تلك المحاولات التي استخدمت منهجاً نقدياً متكاملًا في محاولاتها تأصيل المفاهيم العامة للشعر مثل كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبغا

(38) نظرية الأدب عند العرب، ص 194.

(39) انظر: حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس، تونس 1985.

(40) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، بيروت 1986، ص 110.

(322هـ) و "نقد الشعر" لقدامى بن جعفر (337هـ) و "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني (684هـ).

وإذا نظرنا الى محاولاتهم في تعريف الشعر أمكن القول أنها محاولات تركزت على أمرين: الأول هو بيان الخصائص التي تميزه عن النثر شكلياً والثاني هو مفهوم الصناعة في الشعر، يعني أن له سنناً ينبغي استيعابها وفهمها وممارستها بعد ذلك. على أن بعض المقاييس الأسلوبية التي اعتمدها صالحة للشعر كما هي صالحة للنثر بما أنها تتعلق باللغة وهي ماهية الأدب. وقد تقطنوا بذلك -كما يقول الاستاذ حمادي صمود- "الى خاصية أساسية في اللغة هي أنها في جوهرها مجموعة من الرموز والعلامات في حوزة المستعمل تمكنه بضرب من التأليف بينها من التعبير عن حاجاته المتنوعة [...] وترتب عن هذه النظرة نتائج لا تخلو من الطرافة إذ نزلوا اللغة في جهاز علامي أوسع منها" (41). ويظهر كذلك في قول أبي هلال العسكري: "الكلام يحسن بحسن سلاسته وسهولته ونصاعته وتخيره لفظه وإصابته معناه وجودة مطالعه ولين مقاطعه واستواء تقاسيمه وتعادل أطرافه.."(42). ولا شك في أن ذلك يقوم على مبدأ الاختيار الذي يشير إليه أبو الحسن الجرجاني صراحة ناصحاً الشاعر بأن يختار لكل غرض من الشعر ما يناسب من الألفاظ والمعاني: "وليس ما رسمته لك في هذا الباب بمقصود على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابك في الفتح أو الوعيد خلاف كتابك في التشويق والتهنئة واقتضاء المواصله، وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنيت" (43).

وإذا كان بعض النقاد والبلاغيين العرب قد قاسوا جودة الكلام في الشعر والنثر بمقاييس واحدة فليس معنى هذا إلغاء الفروق الجمالية والأسلوبية الدقيقة بينها. ولقد أدرك ابن الأثير هذه الفوارق فقال: "وليس كل ما يسوغ استعماله في

(41) "ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب"، ضمن: قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس 1978، ص 217.

(42) الصناعتان، تحقيق محمد علي الجحاوي وأبو الفضل إبراهيم، ط 2، القاهرة، 1971، ص 54.

(43) الوساطة، تحقيق محمد علي الجحاوي وأبو الفضل إبراهيم، ط 2، مصر، 1951، ص 54.

الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور وذلك شيء استتبتطه واطلعت عليه لكثرة ممارستي لهذا الفن" (44). وقد جمع بعضهم مقومات كل فن من هذين الفنين وحاول تحديد السمات الأسلوبية في كل جنس من أجناس الشعر كالممدح والنسيب والرتاء أو كالخطابة والترسل والاحتجاج والحديث أو النثر.

ولكن ما يعوقنا عن إمكان الاستفادة من هذه الأحكام كثيراً أنها لم تصلنا غالباً معلة، والأحكام التي عُلِّل لها -على قلتها- لم تظهر في دراسة تطبيقية لدراسة نظرية سابقة. كما أن هذه الملاحظات فيها كثير من الانطباعية والأحكام الذاتية، وربما قد عصمها من أن تكون انطباعية محض إشارة أصحابها الى بعض الخصائص الأسلوبية إشارة تختلف كمّاً ونوعاً.

واهتمامهم بالشعر لم يحجب عنهم أهمية النثر وما تميز به من ظواهر مخصوصة في أجناسه المختلفة، كما استقرت عندهم، كالخطبة والرسالة والمقامة والفكاهة والوصف والخبر. وقامت هذه الأجناس على أساليب تشترك في بعض المظاهر وتتباين في البعض الآخر، وقد أبرز النقاد العديد منها كالسجع والترصيع واتساق البناء واعتدال الوزن والمقابلة والاستعارة وغيرها من مظاهر الفن التي ينبغي أن تتوفر في نثرهم، ولكن ذلك لم يتحول الى دراسة منظمة وتحليل وتعليل وتفصيل لهذه الأساليب ثم ربطها بمضامينها وسياقاتها. وبالرغم من ذلك فلقد تناول البلاغيون والنقاد العرب مسائل لا تزال الدراسة الأدبية تطرحها اليوم في نطاق ما يسمى بالأسلوبية ولم تتجاوز تحليلات علماء الأسلوب لها، ما وقفنا عليه عند القدماء" (45).

هذا ما يبعث على الاعتقاد بأنهم كانوا على وعي هام بتلك المظاهر اللغوية وتوظيفها لغايات أدبية جمالية أو تأثيرية، وعدوها مقومات الخطاب الأدبي دون سواها، فيتحول بها من مجرد الابداع اللساني الى مادة من الخلق الفني نثراً كان

(44) المثل السائر، تحقيق احمد الحوفي وبديوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ب.ت، ج 1، ص168.

(45) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، "أسسه وتطوره الى القرن السابع"، المطبعة الرسمية، تونس 1981، ص 617.

أو شعراً. وجمعوا تلك المقومات تحت مفهوم الصناعة، وهو مفهوم يمثل بحق الحقل الأسلوبي في استعمال الظاهرة اللغوية.

وبعد، أفلا يكون جنس الكتابة عندهم محدداً مسبقاً بأسلوبه المخصوص؟ ليس في وسعنا بصراحة أن نجيب عن هذا السؤال الخطير جواباً مقنعاً. ومرد ذلك إلى ما اتسم به منهج العرب في تقييم التراث بتعدد الاتجاهات. وتداخلها، منها ما يدخل في باب النقد، ومنها ما كان من مشمولات علم أصول الأدب، ومنها ما كان يستأثر به علم البلاغة. ولقد تتبع الأستاذ الطرابلسي جهود العرب في مختلف هذه المستويات بحثاً عن تعريف دقيق للأسلوب عندهم فلم يظفر من بحثه إلا باجتهادات ترومه ولا تقع عليه أو على بعض صفاته ومتعلقاته (46).

ونعتقد، بناء على الآراء المتفرقة، أن الكثير من مظاهر الأسلوب قد توضحت عندهم، ولكنها لم ترق إلى منزلة تصبح فيها قادرة على تحديد الأجناس الأدبية التي خاضوا فيها من زوايا نظر متنوعة.

وإذا فحصنا هذه الآراء في ضوء ما آل إليه علم الأسلوب اليوم سيكون بمقدورنا امتلاك معايير تصنيفية نختبر بمقتضاها النصوص وإعادة النظر فيما استقرت عليه الأجناس الأدبية بأكثر دقة وتحديد ظواهرها المخصوصة، ولعل ذلك سيساهم في توضيح رؤية الكثير من نقادنا الذين يرون مثلاً أن المقامة شكل روائي مرة وأنها ظاهرة مسرحية ثانية وأنها نواة القصة القصيرة الثالثة.

إن العودة إلى التراث ودراسته في ضوء الاتجاهات الحديثة أنجع في البداية حتى يكون البناء مستكماً أصوله في التاريخ والحضارة. فلقد توضحت للأسلوب كثير من المعالم التي تعد قارة فيه اليوم بهذه الآراء المتفرقة عند العرب، وإن لم تصل هذه الآراء إلى الاتفاق على صورة موحدة لحدده فإنها على الأقل مهدت الطريق إليه" (47).

(46) مظاهر التفكير الأسلوبي عند العرب، ضمن قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث

الاقتصادية والاجتماعية، تونس 1978، ص ص 255-298.

(47) المصدر السابق، ص ص 273-274.

الخاتمة

ونورد ختاماً نتائج بحثنا في النقاط التالية:

- 1- إن الدراسة الأسلوبية في تحديد الجنس الأدبي بما هي دراسة وصفية اختبارية تعتبر الأثر الأدبي تركيباً كلامياً قبل أن يكون تمثيلاً أو محاكاة للواقع، فيحاول الدارس أن يبين خصوصياته إنطلاقاً من العلاقات القائمة بين العناصر المكونة له أو علاقات تلك العناصر بآثار أخرى وهو في ذلك لا يبحث عن الأسباب بل عن الحقائق التي تبرر وجود الظاهرة الأدبية.
- 2- تحديد الجنس الأدبي يرتكز على ما في الخطاب الأدبي من ظواهر أسلوبية مخصوصة ومضخمة.
- 3- اعتماد المقياس الأسلوبي في تحديد الجنس الأدبي ثابت في القديم والحديث ولكنه ليس المقياس المثالي ولا الوحيد وإن كان يغري بالموضوعية لانبنائه على ما في النصوص من خصائص لسانية.
- 4- الأسلوب الفردي وأسلوب اللغة يفترضان دراسة الأجناس في نشوئها وتطورها وتفاعل الأجناس في الكون الأدبي.
- 5- وظيفة الكلام متغيرة من نص إلى آخر، وفي كل مرة يعمد فيها المبدع إلى التصرف في اللغة فإنه يعيد توظيفه على نحو مخصوص بما يتلاءم وسياق الخطاب.
- 6- التداخل بين أبواب العلم جائز: إذ أن الأسلوبية لا تتفنى النقد والنقد لا ينفي الأسلوبية مما يجوز الأخذ بعين الاعتبار عند الدراسة الأسلوبية بما استقر في التراث من آراء نقدية وبلاغية في شأن الظواهر المخصوصة في النصوص.
- 7- تحديد الأجناس الأدبية قد يساهم في دراسة بعض القضايا اللسانية الأخرى كتطور اللغة وحياة الظاهرة الواحدة ومستويات اللغة ونشوء الأجناس وتطورها.

محمد الجلاصي

كلية الآداب - منوبة

النقاش

الأستاذ حمادي صمود:

La bi-polarité que vous proposez comme classification des genres me semble intéressante. Il y a, selon vous, un ensemble de genres et, à l'opposé, un deuxième pôle critique qui est une déconstruction du premier ensemble. Des genres peuvent donc se construire par déconstruction. Je crois que cela ne doit pas cacher un certain nombre de problèmes.

Est-ce que les limites sont perméables? A mon avis elles doivent l'être pour pouvoir rendre compte de l'évolution des genres, des changements qui peuvent s'opérer dans le cadre de cette classification. Comment s'effectue le passage d'un pôle à un autre pôle? Comment se font les passerelles? quelle est la nature de ces passerelles qui permettent ce passage?

A propos de ces deux parties qui sont le "discoursus" et le "textus". Pour vous, le discours est une quête et à la limite une sorte de charge, une énergie qui pousse le discours vers l'autre, vers l'absolu, vers l'inconnu, mais qui en même temps, revient sous forme de tissage (textus). Je voudrais savoir si ce texte qui est d'après vous le produit de cette quête est composé, si sa polyphonie est une mémoire, une nostalgie de ce qui était déjà fait et des autres textes du passé, et dans ce cas le texte serait-il le témoin tragique d'une quête, d'un échec absolu? puisque l'écriture essaie de cerner son objet, et en le cernant l'objet est déjà parti, et la forme se trouve vide, complètement vide, tragiquement vide. Ou bien est-ce que ce texte qui est le produit de ce tissage est un texte porté vers cet inconnu? est-ce qu'il est la mémoire du devenir (permettez moi ce paradoxe), la mémoire de ce qui n'est pas encore là?

طرح علينا الأستاذ بن جاب الله* كما يطرح الفلاسفة عادة أمراً أوقعنا، وأظنه كان مقصوداً، في قلب المفارقة، فلقد سمعناه في أول كلامه يشكك بلطافة فكر الفلاسفة في المقاييس التي يمكن بها أن نرسم الحدود بين الأشياء، وسمعناه يؤكد لنا أن هذه الحدود متحولة لأنها حدود، في نهاية الأمر، ثقافية فكرية تتغير بتغير الرؤى والفلسفات التي تشد تلك الحدود، وليست هناك حدود مطلقة للأشياء، وبرهن لنا كيف أن (كبلر) كان لا يرى فرقاً بين عمليات الرصد التي كان يقوم بها، والحسابات الدقيقة في عهده، وبين أن يمارس التجسيم ويتمتعش منه، ولا يرى حرجاً من أن يكون هذا وذاك في نفس الوقت، وربما، وهو ما

* مداخلة الأستاذ حمادي بن جاب الله كانت بعنوان "التداخل الدلالي ومستويات الكتابة" ولم تتمكن من نشرها.

يستشف مما لم يقله، أن علمه في حد ذاته مما لم يكن تتجيماً، لعلنا إذا قارناه بما يسمى اليوم L'Astrophysique بدا لنا تتجيماً. إذن مع رهاقة هذه الحدود، فإن الأستاذ يقول (نحن في حاجة الى تصنيف)، فكيف نخرج من هذه المفارقة؟ ما هي الآليات والامكانيات العقلية والتقنية التي بحوزتنا حتى نخرج من هذه المفارقة، وبودي أن يعمق هذه النقطة حتى تتكشف لنا أصول اللعبة.

فالأمر الوحيد الذي يمكن أن نقول بكل وثوق إنه قد تم الوصول إليه في تصنيف الأشياء هو ما يتعلق بالطبيعة في الجدول المذكور في المداخلة.

والأمر العجيب في هذا الجدول أيضاً هو أنه ليس تصنيفاً للموجود بل هو تصنيف للمنشود، لما سيأتي. وهذا الأمر مهم لأنه يكشف هذه اللعبة بين الممكن والمستحيل.

وأريد أن أسأل الأستاذ الجلاصي:

إن أبسط تعريفات علم الأسلوب أنه البحث عن الخاص وخاص الخاص، وأبسط تعريفات الجنس أنه البحث عن العام لأنه البحث عن القوانين العامة التي يشتغل داخلها أصحاب الخاص، فيطورون من الجنس ويضيفون إليه، ويترجعون به، الى غير ذلك. فكيف يمكن لنا أن نفك هذه المفارقة؟ كيف يمكن لخاص الخاص أن يكون مدخلاً الى القانون العام؟ كيف يمكن مثلاً بدراسة أسلوب طه حسين في "دعاء الكروان" أو "من بعيد" أن أعرف قوانين الجنس الروائي مثلاً؟

في رأيي أن ما يمكن أن أعرفه هو الكيفية التي تصرف حسبها طه حسين داخل القوانين العامة في هذا الجنس.

رجائي المزيد من التوضيح.

الأستاذ هشام الريفى:

لي تعقيب على الأستاذ ابن جاب الله. فلقد تناول المفارقة بين الحدود غير الثابتة ومقصد التصنيف وضروريته. إن الجنس الأدبي بالفعل مظروف في التاريخ، فهو متطور غير قار، بل إن الجنس هو في أفق من الأشكال المختلفة

المتحركة، لكن منذ البدء، منذ أقدم النصوص في التفكير في الجنس، تبدو لي رغبة في محاولة الوصول الى جدول فيه المعلوم وفيه ما يمكن أن يقع. أنطلق من نص أول هو نص أرسطو. وقد ذكر في شبكة التصنيف التي اعتمدها في (Poétique) مداخل أربعة تبينتها منها ثلاثة:

- ما يعطى Tragédie

- ما يعطى Épopée

- ما يعطى Comédie

فأين الحالة الرابعة؟ لا أعرف أن أرسطو تحدث عنها. وقرأت عن علم عاش في النهضة الأوروبية أسمه كاسندترو، وقد سماه بعضهم Le faux classificateur، فهذا الشخص اعتمد مجموعة من المداخل بالاضافة الى مداخل أرسطو وحاول أن يقدم حاضنة فيها ما وجد من أجناس الأدب وفيها ما قد يوجد، أو ما لا يمكن أن يوجد.

وبالفعل هناك من تعرض الى هذه الحاضنة من الدارسين ولاحظ أن في تصنيف كاسندترو خانات توافق أجناساً أدبية ظهرت بعده.

من هنا، يتولد الشعور بفسوخ الجنس في التاريخ، وبعدم حدود الجنس لأنه حركة متطورة، لكن هناك رغبة في محاولة تسييج ومحاصرة هذه الحركة أو البحث عن أشكال جامعة.

لعله يمكن في رأيي أن نبني هذا الجدول التصنيفي العام، لكن لا يكون منطلقه الجنس بل النص، إذ أن النص هو بناء تجريبي فيه أشكال انتظام عامة، ويمكن أن نتصور عقلاً توليفات مختلفة فيها، فنقدم تصنيفاً قد يكون هو الشبكة التي تنتظم الأجناس بالقياس إليها.

الأستاذ عبد المجيد حنون:

Selon M. Nonnenmacher la littérature est une ouverture, un retour, donc c'est un échec permanent. un éternel effort. Est-ce que j'ai bien compris?

بالنسبة الى الأستاذ بن جاب الله، فقد نوه كثيراً بقانون ماندلياف، باعتباره القانون الوحيد الذي استطاع أن يعطي تصنيفات دقيقة وصحيحة الى درجة أنني خلت أنه سيقترحه في تصنيف الأجناس الأدبية، فهل هذا ما كنت تتوهمه؟

الأستاذ حمادي الزنكري:

سؤال الى الأستاذ بن جاب الله، إنه يعتبر أنه من الأفضل أن نفصل بين مجال الأدب وجنسه أو غرضه، معتبراً رؤية تصنيفية بدائية، لكنني أتساءل عن الأديب عندما يتحمل مسؤولية أدبه بأن يسعى الى تحويله من تجربة فردية حيوية الى تجربة لغوية فنية أليس ينشط في مجال معين؟

فكأننا لا نستطيع أن نطلب من ابن سينا أن يكتب لنا قصيدة في الغزل يحولها الى قصيدة في الفلسفة، وكذلك لا نستطيع أن نطلب العكس من عمر بن أبي ربيعة. وهذا الأديب أليس يحاول أن يثري هذه التجربة وهذا الفعل بسحر اللغة الذي يقدر عليه الأديب أكثر مما يقدر عليه ابن سينا الفيلسوف. ذلك أن سحر اللغة هو سحر متنوع، ولعله لذيق متنوعه، وهل يمكن للتصنيف العلمي أن يمسك بهذا السحر وهذه الجمالية، وذلك أن الجدول الذي اقترحتوه هو جدول قد قدم ما يشبهه عند السجلмасي عندما قسم العلاقة بين الأديب والمتلقي تلك التقسيمات الثمانية الممتزجة. وهذا الجدول الذي كان دقيقاً في أنه يقدم لنا جميع الامكانيات المستعملة والمهملة، أو الممكنة والمستحيلة، فإنه لا يقدم لنا الفرق بين الأوكسجين الذي يعطينا الحياة، وبين الأورانيوم الذي ينزع الحياة. ولا أظن أن هذا الجدول يمكن أن نجعله مقياساً لنا في دراسة أجناس الأدب.

السؤال الثاني الى الأستاذ الجلاصي: الجنس هو انعكاس للتجنيس ونتيجة له لأنه محاولة لترتيب الفوضى داخل الذات ترتيباً مقتعاً. هذا من منطلق الذي يسعى الى ان يرتب هذا الفيض الهائل من الآداب التي تصل إليه وتدعوه الى قراءتها والتعامل معها تعاملأ متنوعاً. وكان هذا التجنيس يحاول أن يفهم مستغلات لا يوافقه فيها آخرون. ولذلك فهي صعبة، وفيها كثير من المسارب الخادعة، فيها الأديب بتطلعاته وبحيله، فيها المعنى بإشكالاته، فيها الأساليب، وفيها كذلك القراءة المخالفة التي يمكن أن تحبط فينا رؤية معينة، وتسقطها لتبدلها برؤية أخرى، وفي آخر الأمر، كأننا نحاول بهذا التجنيس أن نخضع الأدب الى منطق العقل، وإذا لم نجد في العقل ما نمسك به نمسك باللغة لأنها أقرب الى العقل من قرب المعنى إليه. فهل أننا نستطيع بهذا الشكل أن نجنس الأساليب كما فعل السجلмасي؟

فإذا كان الأوائل ممن نقدوا، قد قسموا الأدب الى مدح وهجاء ورثاء وغزل ثم بعد ذلك أتى البلاغيون وقسموه الى بيان وإنشاء وخبر وأساليب بديعية فنحن نجد مثلاً السجلماسي قد حقق رؤية هامة ولها نفاذ. فقد حاول أن يحطم الأسوار الموجودة بين العلوم الثلاثة البيان والبديع والمعاني وأن يجعل الأساليب جملة من الأجناس التي تتعامل مع الأغراض فإذا كان الشعر مدحاً فهو مع التورية والاشارة، وإذا كان هجاءً فهو يصرح ويفحش في التصريح، وهكذا دواليك.

فالأسلوب في هذه الحالة هو أسلوب مثقل بالدلالات لا يستطيع أن يكون الأسلوب مجرد صورة نستجليها من المعنى بقدر ما هو حامل لذلك المعنى.

الأستاذ عبد الصمد زايد:

من جملة الأفكار التي ركز عليها الأستاذ الجلاصي مدى مساهمة الأسلوب في نحت الجنس، وقد اعتبر أن الأسلوب يساهم مساهمة هامة في تجديد الجنس الأدبي، ولعل هذا الرأي يحتاج الى شيء من التعديل. لأننا إذا تناولنا جنس الرواية مثلاً، فإن نجيب محفوظ يكتب بكيفية، وطه حسين يكتب بكيفية أخرى، وهيك، فكل يكتب بأسلوبه الخاص. وإذا نظرنا الى الآداب الأجنبية، فيلزاك يكتب بكيفية وستاندال يكتب بكيفية وهو يُعد روائياً، وكذلك الحال بالنسبة الى بلزاك.

واستسمح الأستاذ الجلاصي، في إبداء هذا الرأي: تحضرني قولة لبوفون تعجبني Le style c'est l'homme أي الأسلوب هو الذي به أكون أنا ولا أكون غيري، فمن خلاله تظهر طرافتي وشخصيتي، وتظهر جملة خصائصي بكيفية عامة، فلعل الأسلوب هو الذي يمكنني في حدود الجنس من التعبير عن شخصيتي، في حين أن الجنس يمكنني من الاستجابة لرغبة المجتمع لأن المجتمع هو الذي وضع القوانين والقواعد التي بها يكون ذلك الجنس جنساً، فأنا من خلال هذه القواعد إنما أستجيب الى المجتمع، إذ أكتب في حدود هذه الشرائط التي ضببت لي ولكني داخل هذا الجنس إنما أتناوله، والجا الى أسلوب معين أعبر به عن شخصيتي، فلعله بهذا الكيفية يمكن في الحقيقة أن نوجد همزة

وصل بين ما قدمه الأستاذ نوننماشر وما نحن بصددده الآن، أي نوجد الصلة بين
الأنا والآخر.

Je pars de l'idée de Bakhtine: tout genre est un système de codes qui permet à la société d'être présente et permet au lecteur de pouvoir décoder le message transmis, donc le genre implique la présence de l'autre.

On peut réduire toutes ces bi-polarités en quelque sorte en une polarité maîtresse, la tension entre le moi et l'autre, entre la société et l'individu, l'intérieur et l'extérieur. Le genre tel qu'il a été formulé par les anciens n'exprime-t-il pas déjà l'idée de la présence de l'autre?

Mr Nonnenmacher:

La seule chose que j'ai retenue de la période structuraliste c'est la notion de système parce qu'on ne peut pas avoir de réflexion ni sur la littérature ni sur la pensée qui ne soit pas systémique comme disent les spécialistes.

Quand on parle du corps on parle d'un système respiratoire, qui interfère avec un système circulatoire, un système digestif etc. C'est le meilleur exemple de l'interaction des systèmes. Simplement, dans la mouvance existentialiste, la notion de système était un peu mal vue. On y voyait une sorte de monstre froid, de pensée de réduction. C'était quelque chose dont on se méfiait. On lui opposait dans la lignée bergsonnienne existentialiste la mouvance de la vie. En réalité, je crois qu'il faut donner du système une conception totalement biologique.

Un système est quelque chose qui suppose la cohésion de beaucoup de parties qui sont liées par des relations. Ce système est en train de travailler avec le monde extérieur, avec l'environnement, il se modifie à chaque instant et il a en même temps des rapports internes qui sont contradictoires. Je prends comme exemple le système de la langue qui a pour projet de comprendre au sens premier du terme le réel, or comme nous le savons les mots sont les mots, les choses sont les choses.

Il y a un abîme ontologique épistémologique entre le langage et le monde. En littérature, c'est comme si on oubliait cet abîme, et on essayait de tisser au dessus de cet abîme cette espèce de pont suspendu comme des toiles d'araignée, des ponts de sens. Il y a entre le signifiant, le code et le réel ce tissage de sens qui constitue l'essentiel d'une civilisation. Toute civilisation étant mortelle quelque soit sa brillance, toute signification, toute production est menacée d'effacement. La notion d'effacement est tellement importante dans la littérature moderne (voir Beckett). Il y a ce côté illusoire (voir Nietzsche), il y a comme disait Laporte à la fois écriture et contre écriture. Cela veut dire et surtout dans

l'écriture moderne parce que c'est une écriture consciente d'elle-même, mais on le constate depuis le début, qu'il y a toujours eu deux esthétiques qui se neutralisent, qui sont concinentes: une esthétique de l'abondance, qui essaie de multiplier les genres, et une autre diamétralement opposée qui insiste sur le contrôle, la distinction, le choix austère de l'exactitude et que Boileau érige en dogme:

"Qui ne sait se borner (se limiter) ne sut jamais écrire".

Autrement dit une esthétique de la litote, de l'euphémisme, du minimal, et une esthétique de la profusion (romans sud américains, africains). Si j'ai insisté sur la notion de polarité c'est que la chose qui me semblait importante dans cette notion de polarité est que c'est un système en devenir, et contradictoire et il devient parce qu'il est contradictoire. Ce n'est pas un système figé, mort, mais un système vivant. Il se désystématise, et se resystématise sans cesse, se détruit et se reconstruit à chaque instant, d'où cet espace minimal, limite, frontalier, et c'est là que se passent les choses.

Ce qui m'intéresse dans la littérature c'est ce lieu d'instabilité, ce lieu où le choos va être maîtrisé. Mais dès qu'il est maîtrisé, il se détruit. Il y a un vertige; la littérature n'est pas sans vertige. Selmane Rochdi disait: la grande littérature c'est celle qui met son auteur en danger.

Quel est le danger? Nous sommes tous retenus dans le code, dans la langue. La langue c'est le lien commun.

La création c'est ce qui se passe à la limite entre ce qui est codé et ce qui ne l'est pas. Il se passe une interférence, une accumulation de sens. On découvre le paradoxe, la littérature est paradoxale, elle est contradictoire. C'est la fin de la logique de l'identité et l'installation de la logique de la contradiction; logique qui n'est pas sociale, l'identité était une nécessité sociale, superficielle. Le sens est en crise (crise et critique sont de la même racine grecque). Quand les choses sont en crise, il faut prendre des décisions. C'est l'esprit critique qui remue les choses qui les bombarde, qui ne les laisse pas telles quelles, c'est le contraire du dogmatisme. On découvre que parler cela ouvre sur le silence.

Est-ce que la limite est perméable?

Il y a trois processus. La communication, le langage multiplient ces hypothèses. Il y a le paradoxal. Troisièmement, quand on a touché le fond, et c'est parfaitement clair dans la logique mystique, dans la littérature et l'écriture, quand on est face à face avec la mort, il y a une espèce de rebondissement, un dépassement vers une transe, une transformation. Le textus (le tissu) et le discoursus (course) dans l'absolu c'est un échec. Cela va vers l'effacement, mais la langue porte les traces de la création, les traces de cet effort de Sisyphe qui

pousse la pierre vers l'autre. l'écriture n'est pas un échec. Il y a une espèce de sortie et de retour. (Valéry et Nietzsche). Entre les deux il y a création, il y a figure. La langue a réussi de sortir d'elle même. Elle a montré qu'elle était capable de créer, de donner figure à ce qui n'a pas de figure. forme à ce qui n'a pas de forme. Vu dans l'absolu, cela ne rime à rien. C'est l'effacement qui l'emporte. Mais après tout nous vivons là- dedans parce que nous sommes voués à la créativité. La langue est un outil de communication mais aussi de création.

الأستاذ محمد الجلاصي:

لقد كنت وأنا أشتغل في فترة معينة وهي فترة الأدب القديم، فكان الأمر يبدو كالواضح في ذهني ومع ذلك كنت أحاول أن أتخلص من هذا الوضوح. وقد قلت في سياق حديثي إن تحديد الأجناس يكون انطلاقاً من داخل النصوص، وهذا يفترض إعادة قراءة النصوص، وهو أمر ليس هيناً ولذلك قلت إنه لا حل عندي، لأن الحل -إن بقيتُ أميناً لهذه الفكرة- يفرض أن أقرأ أو أن تُقرأ هذه النصوص وهذه الآثار. لكن هناك شيء آخر، هو ما يسمى بالأسلوب الفردي والأسلوب العام أو لنقل أسلوب الجنس أو الأسلوب الذي تواضعت عليه مجموعة من المبدعين للكتابة في مسار أو شكل معين. وهذا يعني أن هناك مجموعة من السنن أو القوانين قد حددتها هذه الأساليب ويختار منها الكاتب أو المبدع مجموعة ما، أو جنساً ما ويحاول أن يبدع في هذا الشكل فيتجاوزوه. وكنت قد ذكرت هذه العبارة منذ حين حين قلت إن كل إنجاز لنص هو إنجاز له من ناحية الشكل وتجاوز لهذا الشكل، فالإنجاز هو إثبات لذلك الجنس وإقرار له أما التجاوز فهو الأسلوب الفردي وهذا يعني أنه لا يمكن -لتحديد الجنس الأدبي- الانطلاق من الفردي إلى العام بل لعل العكس هو الأصوب، أي الانطلاق من العام إلى الفردي الذي هو ما أضافه كل مبدع إلى ما تواضعت عليه مجموعة المبدعين. فالمقارنة بين النصوص هي التي تكشف ما هو عام أما قراءة النصوص فتضيف ما هو خاص، ومن هنا ينشأ الأسلوب الفردي والأسلوب العام. أرجو أن أكون وضحت هذه النقطة.

- السؤال الثاني توجه به إلي الأستاذ الزنكري ويتعلق بقضية تمس ما قلته الآن، وهي قضية تجنيس الأجناس، فالتجنيس هو تنظيم وهو إخضاع للجنس لمنطق العقل، ولعل الأستاذ الزنكري لاحظ أنني حاولت أن أخضع الجنس إلى

منطق اللغة أي أن جهاز اللغة أو نظام اللغة هو الذي يتحكم فيه، وهنا أربط بين جوابي على تساؤل الأستاذ صمود وما قلته الآن فأقول: أعتقد أننا نفرض المشكلة عندما نجس الأساليب ونقول إن هذا الأسلوب خاص بفن ما، وآخر بغرض ما... فالمنطلق في تجنيس الأجناس إنما هو اللغة. واللغة في حالة كمونها لغة محايدة فإذا دخلت في الأجناس اكتسبت هذه السمة الأسلوبية ولذلك قلت إن تجنيس الأساليب هو حل للقضية وهو الحل الذي فكرت فيه. أما الأستاذ عبد الصمد زايد فإنه بتساؤله قد أعطى بُعداً جديداً لما فكرت فيه، لكنه انطلق من مقولة أخرى لم أفكر فيها وهي مقولة "الأسلوب هو الانسان"، إنه صواب ولكن يحضرني الآن عمل أنجزه زميل لنا ويتمثل في إجراء هذه الدراسة الاختبارية على أسلوب طه حسين إنطلاقاً من هذه المقولة.

صحيح أن المبدع يكتب ليعبر عن ذاته في نطاق أجناس يحددها المجتمع، لكن هل أن المجتمع هو الذي يحدد الأجناس؟ ومن هو المجتمع؟ إن المجتمع بصفة عامة أعني المجتمع المستهلك ليس قادراً على صنع هذه الأجناس. فالتضامن بين المبدعين هو الذي أحدث هذه الأجناس وكرسها وقدمها "للاستهلاك"، فالقارئ إنما يقرأ نصاً جاهزاً يتقبله كما هو ولا يفكر فيه إلا إذا كان هذا القارئ باحثاً.

السرد العرفاني العربي: محاولة للتجنيس*

أبدأ هذا العمل المتواضع بالإشارة أولاً إلى أن عملي يدخل في إطار انشغال خاص وهم ذاتي يهتم مسألة التأويل بكيفية خاصة، وسأحاول، اختصاراً، التركيز على القضايا التي أراها مركزية وذات كفاية تمثيلية يمكن أن تعطي فكرة عن مجموع العمل، مراهناً على إضاءات النقاش المرغوب فيه.

ننتقل في عرض هذه الورقة من ملاحظة كون البحث في مسألة الأجناس تركز في محاولات التنظير الدارجة حول الأجناس المعنوية أدبية بامتياز. وقليل ما تثار المسألة بخصوص أشكال كتابية وممارسات خطابية غير أدبية أو لا يُعترف لها بتلك الصفة. إلا أننا نسجل أن العقد الأخير عرف احتفاءً بنماذج نصية تراثية غير خالصة الانتماء إلى حقل الأدب، بغاية البحث في أنساقها البانية أو استثمارها لانجاز اجتهادات تأويلية باقتراح مداخل لاعادة قرائنتها. وفي هذا المسعى يشترك المتأدب واللساني ومؤرخ الفكر والسميائي والأنثروبولوجي ومؤرخ الثقافة.

من هذه الأشكال نذكر للتمثيل حالة النص التاريخي، والنص المناقبي أو الهجيوغرافي والأحاديث والأخبار وكتب السير والمغازي... والجامع بين النماذج المذكورة اشتراكها في الصوغ السردية الذي يمارس على الباحثين غوايته ويستقطب إليه اهتمامهم مما استدعى بناء المرتكزات النظرية التي تسوّغ اعتماد تلك النماذج السردية متوناً للبحث والقراءة والتأويل. والحالة التي تهما في هذا المقام تخص نمطاً سردياً مماثلاً لما تقدم أنعتته بالعرفاني بناءً على مقدمات سياقي الحديث عنها لاحقاً معتمداً في ذلك على مدونة محصورة تقدم في رأيي شروط الكفاية التمثيلية من نصوص "الإخوان الصفاء" وأخرى لابن سينا وابن طفيل والسهرودي؛ مدونة نالت من اهتمام الدارسين الشيء الكثير ولكن من منظورات تخالف المحاولة التي أروم عرضها أمام الحضور الكريم أملاً أن يغنيها ويقومها بالمناقشة.

* عمل ننقله كما قدمه صاحبه شفويّاً.

توخياً للاختصار سأعبر مباشرة الى صلب الموضوع لأثير بدءاً المشروعية النظرية للبحث في مسألة الأجناس فأقول: إن ما يُسوَّغ اليوم، على المستوى النظري، إثارة مسألة الأجناس ليس بالضرورة في البحث المشروع عن بناء صنفات أجناسية أو أنواعية أو أنماطية ولا في تثبيت الفروق وتحقيق الهويات بين الأشكال الخطابية المختلفة. يتعزز هذا الزعم عندما يتعلق الأمر بالأشكال الخطابية القديمة بما يتلاءم مع موضوع ندوتنا، ذلك أننا لسنا ملزمين بالتفكير نيابة عن الأسلاف في ما يفترض أنهم فكروا فيه قبلنا وعالجوه بما يتلاءم وحاجاتهم إنْ على مستوى التظهير أو على مستوى الاجراءات النقدية. كما أننا لسنا ملزمين بتقديم الحلول لمشاكل نظن أنها بقيت عالقة أو منفصلة من مشاكل التراث النقدي والبلاغي القديم. إن ممارسة من هذا القبيل تفتقر الى السند الأبيستولوجي والمُسوَّغ الذرائعي والمبرر النظري. وعليه فإن انشغالنا اليوم بمشكلة الأجناس الأدبية في الأدب العربي القديم قد يبدو إنشغالاً بمشكلة مختلفة أو مفتعلة ونوعاً من الترف الفكري الزائد ما لم تبنيه وتسندته وتوجهه غايات ومقاصد إجرائية محددة يوجهها هاجس الاستكشاف والخلق والابتكار بالتراث وفيه لا في اتجاه البحث عن نظرية عربية خالصة للأدب والأجناسية ولكن في اتجاه تعرف المناطق البكر العذراء من الموروث الخطابي القديم ولا في اتجاه التقييس والتصنيف والتبويب وتبيين الفروق بين الأنماط الخطابية وهي عملية تتم حتى الآن، في الغالب بصورة مُحايثة بالمعنى السلبي -تستعيد وتعيد إنتاج الإشكالات النظرية القديمة عوضاً عن أن تقرّبنا وتقدمنا خطوة في اتجاه الاستيعاب الملائم- ولكن في اتجاه كتابة جديدة لتاريخين ما أحوّنا إليهما في مجال الأدب، وأعني تاريخاً للأشكال وتاريخاً آخر للتلقي وهما مشروعان مفتوحان يمكن أن نعمق داخلهما صيغ معالجتنا لمشكلة الأجناس بما يتلاءم وأُسَلَّتْنا وحاجياتنا المعرفية الراهنة.

بناءً على التصور المتقدم عرضه فلن أنشغل بالقضايا النظرية الصرف بقدر ما سأسعى الى إنجاز مقترَب موجه بهاجس التأويل اعتباراً لخصوصية المدونة المقترحة.

بدءاً أطرح السؤال التالي: ما الفرق بين نص سردي للمسعودي أو الطبري أو ابن هشام أو ابن الحكم ونص سردي آخر لابن سينا والسهرودي وابن طفيل ونص سردي لابن دريد؟

عندما أطرح هذا السؤال لن تسعفني في الاجابة معارفي مهما كانت وافية بالخصائص البنيوية لتلك النصوص ولا استبطان دلالاتها لسبب بسيط هو أن هذه النصوص كلها تشترك في تقديم الصيغة السردية نفسها وتوهم بعلاقة مفترضة مع مجال إحالة محدد بالكيفية ذاتها، ويبقى تعاملها مع كل منها على حدة أو مجتمعة رهين مدى امتلاكي وتعرفي على سياقاتها؛ تلك السياقات التي يمكن أن تعوض أو تكمل تعرف الإنسان لانجاز ربط موفق بين النص العاري من أي تحديد صناعي ووحدة صناعية جاهزة يركزها مصطلح أو تسمية تحضر لتتوب عن مفهوم نظري مجرد عار من أي وجود امبيريق خارج النص كإنجاز وتحقق. وعليه فإني أصير ملزماً بالقبول بنسبية الهوية الأجنبية للنصوص المعروضة للمقارنة حيث ترسم مواقع تماس وتقاطع بين ما هو محدد نظرياً كجنس أدبي في السرد التخيلي، مثلاً، وبين ما أتلقاه وأتعامل معه خارج هذا التحديد باعتباره تاريخاً أو كتابة في الهجيوغرافيا أو فلسفة أو حديثاً وفي حالة الشعر مثلاً بين قصيدة للمتنبى ومنظومة في النحو أو ما شابه ذلك. مواقع التماس تلك أتأملها وأسائلها من موقعي الراهن وفي ضوء انشغالاتي ومعارفي الآتية بغاية تذويب مشاكلي المعرفية العارضة هنا والآن، إنما فيما يتعلق بمشكلات اعتماد تسميات الأجناس فنحن إذ نأخذ بمبدأ الفعل الخطابي نأخذ بالخصائص المتعددة وبالاقتراح على إمكانات وصف مختلفة، ومع ذلك ملائمة وذات كفاية. والفعل الخطابي يلخص خمس تساؤلات يقدم كل منها مدخلاً لاستيعاب بعد أساسي في تحديد الجنس وإنجاز التأويل الملائم؛ تساؤلات يلخصها أصحاب النظريات في جملة بسيطة تتضمن خمسة مداخل: من يقول/ماذا يقول/عبر أية قناة/لمن يقول/بأي أثر ورد فعل/. هذا الفعل التخاطبي كنواة للتحديد يتفرع فرعين مركزيين، فرع يخص الاطار التواصلية لهذه النصوص وفرع آخر يتعلق بتحققها الانجازي. الاطار التواصلية يتفرع بدوره الى ثلاثة فروع جزئية منها ما يتعلق بالقول ومنها ما يتعلق بوجهة القول ومنها ما يتعلق بالوظيفة التخاطبية للقول. أما التحقق كفرع ثان من فروع الفعل

التخاطبي فيتفرع بدوره الى فرعين أساسيين هما الدلالي والتركيبى -في هذه الترسيمية التي عرضت لها بسرعة لا يحضر البعد المقصدي مباشرة ولكنه متضمن لأن المقصدية بانية للفعل الخطابى قبل أن تكون مظهراً من مظاهره. وحتى لا أطيل سوف أعطي فكرة مركزة عن المشروع الذي أروم تقديمه من خلال نموذج من هذه العينات النصية المنتقاة: أخذ على سبيل التمثيل حكاية اخوان الصفاء من رسالتهم الثامنة متضمنة في نص سردي أوسع هو رسالة "تداعي الحيوانات على الانسان". حكاية أتأملها كتحقق نصي، ولكن تأملي لها باعتبارها كذلك لا يلزمني بالضرورة بتحديددها في إطار أجناسي محدد بل يلزمني بإنجاز فعل مكمل أسعى من خلاله الى بنائها كنص ثم الى بنائها كفعل تخاطبي مشاركاً كقارئ في فعل البناء هذا، لذلك والتزاماً بالخطاطة المقترحة، سأأمل النص باعتباره تجلياً من تجليات هذا الفعل السيميوطيقي المركب الذي هو الخطاب. هذا النص كتجل يُضمَر بالضرورة شيئاً آخر هو موضوعه، ووظيفتي هي أن أربط ما بين هذا التجلي وبين هذا الموضوع المفترض عبر وسيط ثالث هو المؤول الموظف من أجل إنجاز عملية الربط هذه، لذلك سأحدث بمصطلحية أكثر ديدكتكية، سأحدث عن مستوى تركيبى وعن مستوى دلالي وعن مستوى ثالث أسميه مستوى تداولياً يهتم الفعل التواصلى.

بالنسبة للمستوى التركيبى -ولا أقصد التركيب بمفهومه النحوي البسيط- أميز في هذا النص المعروض ثلاثة عناصر بانية؛ أميزها باعتبارها علامات جزئية نوعية بانية لنص إخوان الصفاء: اللغة والسرد والتخييل. وهذا التجلي المتمظهر من خلال ثلاث علامات نوعية يقدم لي ثلاثة مداخل: مدخل في اللغة ومدخل في السرد وثالث في التخييل. بالنسبة للغة لن أسرد مجموع النص لأنه نص طويل ولكن أقول إن اللغة تشتغل لانجاز وظيفتين: الأولى هي تلبية الهيكل السردى بما يخصه والوظيفة الثانية هي الافصاح عن مرجعية أو عن مدونة أو عن موسوعة لغوية معينة يمتح منها إخوان الصفاء في كتاباتهم. وبالنسبة للعنصر الثانى، أي العنصر السردى، سأأمله باعتباره إطاراً أو هيكلًا فارغاً مجرداً لا يخصه ويمنحه ما يميزه عن سواه إلا اشتغال اللغة عليه. هذا البناء السردى أتأمله كتركيب نحوي لمجموع الحكاية. واختصاراً سأحدث عن خلاصات التناول لأقف عند دائرية السرد في هذه الحكاية التي يرويها إخوان

الصفاء في رسالتهم. سرد دائري بموجب توالي الحالات والتحويلات يقودني من نقطة بداية ويعود بي الى نقطة البداية أي أن التحول ينجز عملية أو مساراً حلقياً دائرياً له دلالاته. بالنسبة للبعد الثالث الذي هو التخيل أتحدث فيه عن اشتغال اللغة والسرد في نص إخوان الصفاء لبناء ما نسميه "عالم الامكان"؛ عالم إمكان تشغل الاستعارة في عرضه. بالنسبة للغة تخصص موضوعاً معيناً وبالنسبة للسرد - وهو اساس هذا العمل - فإنه سيبنى علاقة بالمماثلة والمثابة أي بموجب التعلق الاستعاري مع موضوع آخر لأن النص ينشط ذاكرتي القرائية على اعتبار أنني لا أسعى الى النص فارغ الذهن أو خالياً من معارف سابقة، بل أسعى إليه مزوداً بمعارف قبّلية.

سأكتشف أن هذا النص يقدم تجلياً أو ينشط ذاكرتي للبحث عن شكل شبيه بموجب الاستعارة. وأتحدث هنا عن الاستعارة بمفهومها السياقي لا بمفهومها الجملي البسيط.

يستوي النص كله كاستعارة، وبمفهوم سيميوطيقي أكثر تحديداً يستوي كأيقون. يحضر النص أيضاً كمؤشر على اعتبار أن هذا السرد جزء من كل، يشغل بموجب اشتغال المجاز المرسل: هذه الحكاية جزء من كتابات إخوان الصفاء.

خلاصة القول: من هذه المحددات التركيبية سأخلص الى موضوع يهم الخطاب لا النص، لأتحدث عن محتوى عرفاني غنوصي في كتابات إخوان الصفاء. ولكن الشيء الأساسي هو أن نهاية المعالجة ستقودني بالضرورة الى تبين شيء آخر غريب جداً وهو أن ما بدا لي في البداية شكلاً أدبياً خالصاً يوظف ذرائعاً لخدمة خطاب فلسفي عرفاني يوظف في بعده التداولي لخدمة عقيدة أو مشروع سياسي. ومعلوم لديكم إنتماء "إخوان الصفاء" الى الشيعة الاسماعيلية ومنافحتهم عن هذا التوجه وترويجهم لأدبياته. ولكن الغريب والمثير للانتباه هنا هو أن الحكاية تُضلل لأن "إخوان الصفاء" سيسردون -وللسرد جاذبيته- وهم يسردون حكاية شبه بريئة تعرض بشكل غير مباشر خطاباً هو في خدمة مشروع سياسي. هذا التداخل ما بين المشروع السياسي الذي يُرمَع الترويج له وبين الخطاب العرفاني الموظف كإطار، وبين التحقق النصي الذي تأمل فيه وجهه الأدبي، يثير مشكلة تجنيس مثل هذا النوع من الخطاب -وأجد

أن مجال التأويل سيقودني بعيداً وبعيداً جداً. فمن نصوص إخوان الصفاء كسياق تأويلي قريب أفهم على ضوءه الحكاية الى نصوص الاسماعيلية أو الانتاج الفكري للاسماعيلية ككل، ثم النصوص النظرية للشيعية الى نواه دلالية بعيدة وسحيقة في البعد أعني النصوص الهرمسية. وهنا تتعقد المسألة في اتجاه التأويل هذا لأنني سأكتشف في نهاية المطاف أن النواة الدلالية نفسها - أعني المحتوى الفكري الهرمسي في لباسه الاسلامي، ثم في لباسه الشيعي - سوف يتضمن أو سوف يشتمل عليه ويعرضه نص سردي شبه برىء. إن هذا الاختيار بالنسبة الى إخوان الصفاء - اختيار السرد عوض الترويج للقناعة بشكل مباشر - يدخل في إطار استراتيجية تداولية على اعتبار أن ما يُسعى إلى ترويجه بعيد عن أفهام العامة وبالتالي فإن اختيار الشكل السردي يعتبر اختياراً أو استراتيجية تخاطبية. كما نجد الشيء نفسه لدى ابن طفيل، فهذا المخاطب المفترض لديه والذي يسأل حول الحكمة المشرقية، غير مؤهل لاستيعاب هذه الحكمة من خلال كلام نظري مجرد ولذلك تحضر الحكاية ويحضر السرد فتحكي حكاية حي بن يقظان من أجل تقريب جوهر الحكمة المشرقية.

السرد إذن اختيار محدد تداولياً لخدمة خطاب فلسفي عرفاني ولخدمة مشروع سياسي. تلك هي الخطوط العامة للتأويل، ولكني أود أن ألح على أنني كثيراً ما أركز على مفهوم السياق الذي يكمل المعالجة النسقية التي لا يمكن أن تكتفي بذاتها، سياق ينفتح عليه النص ويُقرأ في ضوءه، هو سياق انتاج النص وسياق تلقيه باعتباره فعلاً تخاطبياً قبل كل شيء.

محمد الماكري

كلية الآداب - أغادير

حي بن يقظان "قصيدة" صوفية

شعرنا هذا بلا قافية

إنما قصدي منه حرف "ها"

ابن عربي - ترجمان الأشواق.

تعود النقاد والباحثون قراءة كتاب ابن طفيل على أنه "قصة فلسفية" (1) وظفها للتعبير عن مذهبه في طرق اكتساب المعرفة، وركزوا بالخصوص على مبدأ بلوغ معرفة الطبيعة ووجود الخالق بصفة تلقائية ودون حاجة الى تعليم معلم أو تشريع مشرّع، واستدلوا على ذلك بنشأة حي بن يقظان منذ ولادته في جزيرة لا يعمرها البشر وليس فيها غير الوحوش والأدغال. وسار في هذا الاتجاه جل من درس الكتاب من العرب والمستشرقين أمثال جميل صليبا وكامل عياد (2)، وحسين فوزي (3)، وعبد الحليم محمود (4)، وأبير نصري نادر (5)، وكمال اليازجي (6)، وتيسير شيخ الأرض (7)، ومحمد غنيمي هلال (8)، وفاروق سعد (9)، وليون فوتيبي (10) (Léon Gauthier) وفواشون (A.M. Goichon) (11).

وقد جعلنا لفظة "صوفية" في العنوان لأننا فعلاً رأينا في هذا الكتاب وصفاً لرحلة "واصل" انطلق من "الشوق" الى رؤية "ذات الحق"، شأنه في ذلك شأن

- (1) أثبتت هذه العبارة تحت عنوان الكتاب في طبعة بيروت (1973) بتحقيق فاروق سعد. وقد اعتمدنا طبعة الدار العربية للكتاب (1983) المنقولة عن طبعة بيروت.
- (2) جميل صليبا وكامل عياد. تحليل "حي بن يقظان" - دمشق 1940.
- (3) حسين فوزي، حديث السندباد القديم - القاهرة 1943.
- (4) عبد الحليم محمود، فلسفة ابن طفيل ورسالة حي بن يقظان، القاهرة، د.ت.
- (5) أبير نصري نادر، حي بن يقظان، دار المشرق، بيروت د.ت.
- (6) كمال اليازجي، معالم الفكر العربي، بيروت 1954.
- (7) تيسير شيخ الأرض، ابن طفيل، سلسلة أعلام الفكر العربي، بيروت، 1961.
- (8) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة 1970.
- (9) فاروق سعد، انظر الهامش I.
- (10) ليون فوتيبي، ابن طفيل، حياته وآثاره (بالفرنسية)، باريس 1906.
- (11) Encyclopédie de l'Islam/ Hay Ibn Yaqzan, 2^e ed III, 341-344 (A.M. Goichon) ويمكن إضافة مقدمة أحمد أمين لكتاب "حي بن يقظان" لابن سينا وابن طفيل والسهورودي، القاهرة 1952، وكتاب عمر فروخ، ابن طفيل وقصة حي بن يقظان، بيروت 1976.

جميع المتصوفة، قطع "مراحل" شاقة، وتوقف بـ "محطات" هامة، وعاش "أحوالاً" و"مقامات" فيها من المعاناة ما في النفس من وجد عارم وشوق طبيعي الى منبع "الأنوار" وصور "التجلي"، رحلة طويلة في المكان والزمان ودخل الذات البشرية دامت خمسين سنة عرف فيها حي بن يقظان عناء التوحد والترقب، ثم لذائذ اللقيا والوصال والالتحام بذات المحبوب وما يصحبه من فرحة عارمة ولذة لا يدركها إلا من روض النفس على تخليصها من ثقل الطين، وتعالى بها صُعُداً الى جوهر الخلق و"الفناء" فيه أي "البقاء" فيه.

وذكرنا في العنوان أيضاً لفظة "قصيدة" ليس من باب الاستفزاز أو الاختلاف بل لأننا رأينا فعلاً في كتاب ابن طفيل نصاً شعرياً تتوفر فيه جل مقومات الشعر من إحياء وتلميح وترميز وتخيل وإيقاع. والشعر في جل التعريفات لا يكاد يخرج عن هذه المقومات لكنه أيضاً لا يمكنه الاستغناء عنها أو عن بعضها.

والواقع أننا لم نكن في قراءتنا الأولى لكتاب "حي بن يقظان" مدركين هذين الجانبين، النفس الشعري والمنزع الصوفي. فقد كان اهتمامنا منصباً بالخصوص على الفن القصصي. وهو جانب بارز للعيان لا يحتاج الى مزيد التحليل. لكننا بعد قراءة شعر محي الدين بن عربي لاحظنا في ضوءه أن الرجلين يستعملان نفس المعجم ويستعينان بنفس الصور الشعرية لتبليغ مشاهدات "الواصلين". وكلاهما ولد في الأندلس ونشأ بها لكن يفصل بين وفاة ابن طفيل (581هـ) ووفاة ابن عربي (638هـ) ما يقارب الستين سنة. ولهذا التواشج بين العلمين الأندلسيين سنستعين بأبيات لابن عربي تطابق المعاني التي رام ابن طفيل التعبير عنها.

الشعر إذن لا يعدو أن يكون إحياء وتلميحاً وتخيلاً وإيقاعاً. ونحن لا نقصد بالايقاع طبعاً ما اصطلح عليه من وزن وقافية، فتلك مقومات شكلية لم تعد ضرورية لكل شعر أصيل، وقد تتوفر في منظومات ليست من الشعر في شيء (12). إنما القصد بالايقاع شيء آخر يتجاوز التفعيلات والمقاطع، والأوتاد والأسباب، ويتجاوز الزحافات والعلل، والقافية والروي، الى أصوات وتلوينات قد تدرك بالسمع وقد لا تدرك به، بل يكون وسيلة إدراكها إحساس بتمججاتها

(12) انظر مثلاً مداخلة الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي بخصوص "قصيدة" منسوبة الى عمر بن

أبي ربيعة.

الداخلية وانتظامها المعنوي الذي قد يتخذ صورة حلقات متسلسلة يُفضي بعضها الى بعض حسب نسق مخصوص يسير الادراك.

أما التلميح والايحاء اللذان اعتبرناهما من مقومات الشعر الأساسية فإنهما ناتجان عن طبيعة اللغة الشعرية وما يفترن بها من صور شعرية هي وليدة الخيال وقد تكون ذات غاية رمزية طرفاها المعنى والصورة.

وابن طفيل نفسه واع بحدود الشعر هذه، ينبه قارئه إليها حتى قبل الشروع في التعبير عن المشاهدة: "إِن كنت ممن يقتنع بهذا النوع من التلويح والاشارة الى ما في العالم الالهي ولا تحمّل ألفاظنا على ما جرت العادة بها في تحميلها إياه، فنحن نزيدك شيئاً مما شاهده حي بن يقظان في مقام أولي الصدق الذي تقدم ذكره" (13). وهو واع كذلك باستحالة وصف مشاعر لم يسبق للمتلقي معاناتها: "فلا تعلق قلبك بوصف أمر لم يخطر على قلب بشر، فإن كثيراً من الأمور التي تخطر على قلوب البشر قد يتعذر وصفها، فكيف بأمر لا سبيل الى خطوره على القلب، ولا هو من عالمه ولا من طوره" (14). فهذا العالم الشعري إذن لا يمكن الاقتراب منه إلا عن طريق الرمز، وهو ما عبر عنه بقوله: "لا تحمّل ألفاظنا على ما جرت العادة بها" (15). وسبب كل هذا في نظر ابن طفيل يعود الى قصور اللغة عن التعبير. فاللغة حجاب والتعبير جناية كما سنرى، ليست جناية هتك الستر فذلك مفروغ منه لكنها جناية على "الحال" لأن وصف الحال بالكلام تشويه لها وتقزيم. ولهذا كله يضع ابن طفيل شروطاً للتلقي أهمها الادراك بالقلب وعدم اللاحاح في طلب المزيد لأنه لا مزيد، وطلب المزيد من الشعر زائد على الحاجة "فأصنع الآن بسمع قلبك، وحدّق ببصر عقلك الى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه هدياً يلقيك على جادة الطريق. وشرطي عليك أن لا تطلب مني في هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة على ما أودعه هذه الأوراق فإن المجال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يُلفظ به خطر" (16). ويقول ابن عربي في موشح له:

(13) حي بن يقظان، ص 211.

(14) المصدر نفسه، ص 205.

(15) المصدر نفسه، ص 211.

(16) المصدر نفسه، ص 207.

"قَمَنْ فَمِ الْإِشَارَةِ فَلْيَصْنُهَا وَإِلَّا سَوْفَ يُقْتَلُ بِالسَّيِّئَاتِ" (17)

ويقول أيضاً:

نَبَأَ عَلَى السَّرِّ وَلَا تَفْشِهِ فَالْبُوحُ بِالسَّرِّ لَهُ مَقْتٌ (18)

رحم الله أبا منصور الحلاج، فإنه لم يصن الإشارة من الكتمان فقتله هتك الأسرار.

وقد وضع ابن طفيل في موضع آخر من كتابه قصده بالقلب: "ولست أعني بالقلب جسم القلب، ولا الروح الذي في تجويفه، بل أعني تلك الروح الفائضة بقواها على بدن الإنسان" (19). ومعلوم أن القلب عند ابن عربي هو أداة الإدراك الوحيدة، فبه يشاهد ذات الحق لأنه عين الخيال الخلاق:

"وَأَسْرَجَ اللَّهُ مِنْ أَنْوَارِ حِكْمَتِهِ وَمِنْ مَعَارِفِهِ فِي قَلْبِهِ سُرُجًا" (20)

فلحي بن يقظان إذن رسالة أراد ابن طفيل تبليغها بطرق شتى منها الفن القصصي ومنها الإيحاء الشعري، ضبطها في مقدمة الكتاب وفي خاتمته. فهي إطار أول يحيط بقصة حي بن يقظان ويوضح غايتها وموضوعها ومصدرها. وهي موجهة إلى "أخ كريم، صفي حميم" سأل المؤلف أن يبوح له "بأسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الرئيس أبو علي ابن سينا" (21). وهو نوع من الكشف الصوفي يتم في نظر ابن سينا بواسطة إرادة الإنسان وعقله الفاعل. ورغم انطلاق ابن طفيل من هذه النظرية فإن كتابه يهدف إلى تصحيحها. فالكشف في نظره لا يتأتى عن طريق إدراك عقلي محض بل بواسطة إنكار الحس والإعراض عن التفكير العقلي إذ العقل لا يدرك غير المحسوسات. يقول ابن عربي في هذا المعنى:

مَنْ يَبْتَغِي الْعِلْمَ بِالْأَفْكَارِ حَارَتْ فِي مَطْلَبِهِ الْأَفْكَارُ (22)

(17) ديوان ابن عربي، ص 194.

(18) الديوان، ص 31.

(19) حين يقظان، ص 206.

(20) الديوان، ص 44.

(21) حي بن يقظان، ص 106.

(22) ديوان ابن عربي، ص 198.

وابن طفيل لا يعارض ابن سينا معارضة صريحة بل يؤول نظريته وينزهها إن "الادراك النظري المستخرج بالمقاييس وتقديم المقدمات وإنتاج النتائج" (23). وهو دوماً يحيل على ابن سينا ويستشهد بأقواله وبالأخص ما يتعلق منها بالرياضة الروحية الموصلة الى نور الحق. والمهم في الأمر أن ابن طفيل يصف تجربة شخصية أثبتها في المقدمة عندما قال: "ولقد حرك مني سؤالك خاطراً شريفاً أفضى بي -والحمد لله- الى مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى بي الى مبلغ من الغربة بحيث لا يصفه لسان ولا يقوم به بيان" (24).

ويؤكد أن تجربة حي بن يقظان هي في حقيقة الأمر تجربته الشخصية عندما يصرح أنه انتهى الى الحق "أولاً بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة". ثم يبين أن الغاية من كل ذلك هي حمل مراسله "على المسالك التي تقدم عليها سلوكنا، ونسبح بك في البحر الذي قد عبرناه أو حتى يفضي بك الى ما أفضى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه" (25). إلا أن هذا الوصف هو من قبيل الرمز لا غير "لأنه إذا كُسي الحروف والأصوات، وقرب من عالم الشهادة لم يبق على ما كان عليه بوجه ولا حال" (26). فكأن التعبير عن اللذة يقضي عليها، ووصف الفرح يقتل الفرح. لذلك فإن من يظفر من الناس بتلك النعمة فإنه لا يبوح بها لغيره إلا رمزاً وتلميحاً خاصة أن "الملة الحنيفة والشرعية المحمدية قد منعت من الخوض فيه وحذرت منه" (27)، فأكد في الصفحة الأخيرة أن ما وصفه لا يوجد في كتاب وأنه من العلم المكنون، لا يقبله إلا أهل المعرفة، وأنه خالف السلف الصالح عندما أفضى السر وهتك الحجاب، واعتذر لآخوانه في الطريق على هذا الاقضاء. ورغم ذلك انتقد ابن طفيل سابقه الذين ضنوا بعلمهم المكنون على الناس وبالأخص الغزالي وابن باجة الأندلسي والفارابي. فالغزالي قد وعد في العديد من كتبه بوصف تلك الحال لكنه لم يفعل رغم أنه "ممن سعد السعادة القصوى، ووصل

(23) حي بن يقظان، ص 108.

(24) المصدر نفسه، ص 106.

(25) المصدر نفسه، ص 115.

(26) المصدر نفسه، ص 110.

(27) المصدر نفسه، ص 111.

تلك المواصل الشريفة المقدمة. لكن كتبه المظنون بها، المشتملة على علم
المكاشفة لم تصل إلينا" (28).

أما أبو بكر بن الصائغ المعروف بابن باجة فقد "شغلته الدنيا" وكتبه في نظر
ابن طفيل "ناقصة ولا تقي بالحاجة". وينتقد ابن طفيل كذلك بشدة كتب أبي نصر
الفارابي وبالخصوص "المنطق والفلسفة" و "الملة الفاضلة" و "السياسة المدنية" و
"كتاب الأخلاق"، ويرى أنها أقرب إلى قضايا الحياة الدنيا منها إلى تلك التجربة
العلوية، وأن تسوية الفارابي بين الفاضل والشرير وصيرورتهما إلى عدم "زلة لا
تقال، وعثرة ليس بعدها جبر" (29).

وبذلك فإن صاحب "حي بن يقظان" ينزل كتابه المنزلة التي يراها ثليق به إذ
غايته الأساسية التشويق لدخول طريق الكشف و"إسعاف" الغير وتبصيره بأسرار
الحكمة. ولهذا استعمل أسلوباً قصصياً مشوقاً من شأنه أن يقرب المفاهيم
ويرغب في الاقتداء بمسيرة حي بن يقظان الروحية، وتوخي أسلوباً شعرياً
موحياً بشيء مما شاهده في مقامه ذاك.

إلا أن ابن طفيل قد ألح كثيراً على مسألة قصور اللغة عن التعبير الصحيح
عما يشاهده أصحاب الأذواق، وكررها في مناسبات عديدة من المقدمة إلى
الخاتمة. فإن ما يراه الواصل لا يتيسر وصفه بالكلام، ولا يدركه إلا صاحب
معاناة. لهذا السبب لم يجرؤ الكثير ممن تسنت لهم المشاهدة على التصريح بما
شاهدوه بواسطة اللغة. فقد تكرر قول ابن طفيل "غير أن العبارة في هذا
الموضوع قد تضيق جداً" (30) وربما يكون سبب الضن بالقول والاحتفاظ بالسر
المكنون هذا الشعور الحاد بعجز اللغة عن التعبير. وقد نبه المؤلف قارئه إلى
هذا وختم قصته بقوله: "فهذا هو الذي أمكنني الآن أن أشير إليك به فيما شاهده
حي بن يقظان في ذلك المقام الكريم. فلا تلتبس الزيادة عليه من جهة الألفاظ فإن
ذلك كالمتعذر" (31). ولا شك فإن المقصود بعبارة: "أشير" هنا هو المجاز. فما دام
المؤلف يصف حركات حسية فإن التعبير مباشر ومجرد من الصور الشعرية
والبلاغية لكنه ما إن يتحول إلى وصف مشاهدات حي بن يقظان في مقام

(28) المصدر نفسه، ص 115.

(29) المصدر نفسه، ص 113.

(30) المصدر نفسه، ص 208.

(31) المصدر نفسه، ص 216.

"الوصول" حتى يلجأ الى التعبير المجازي. "فمن رام التعبير عن تلك الحال فقد رام مستحيلاً، وهو بمنزلة من يريد أن يتذوق الألوان من حيث هي ألوان، ويطلب أن يكون السواد مثلاً حلواً أو حامضاً. لكننا مع ذلك لا نخليك عن إشارات نوميء بها الى ما شاهده من عجائب ذلك المقام، على سبيل ضرب المثل لا على سبيل قرع الحقيقة، إذ لا سبيل الى التحقق بما في ذلك المقام إلا بالوصول إليه" (32). وهذا التعبير المجازي يصحبه تكثيف الصور تكثيفاً موازياً للاغراق في التصعيد.

يقول ابن عربي:

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابلاً كُلَّ صُورَةٍ (33).

وميز ابن طفيل بين أربع درجات في مشاهدة الأفلاك العلوية عن طريق أربع صور وظف فيها الشمس والمرايا والماء والحركة. فالفلك الأعلى ذات بريئة عن المادة، وليست ذات "الواحد الحق"، وقد بدت "كأنها صورة الشمس تظهر في مرآة صقيلة" (34)، فهذه درجة أولى وصورة أولى بسيطة. أما فلك الكواكب الثابتة فقد ظهر ذاتاً "كأنها صورة الشمس تظهر في مرآة انعكست إليها صورة من مرآة أخرى". وهذه درجة ثانية وصورة ثانية أقل بساطة من الأولى إذ لم نعد إزاء مرآة واحدة بل مرأتين للتعبير عن بهاء النور وحسن المشهد. ثم تتعقد الصورة في الدرجة الثالثة فتبدو الذات "كأنها صورة الشمس تظهر في مرآة قد انعكست إليها الصورة من مرآة مقابلة للشمس، فعدد المرايا لم يتغير لكن الذي تغير هو وضع المرآة الثانية التي أصبحت بدورها مقابلة للشمس وما زال يشاهد ذاتاً حتى انتهى الى درجة قصوى تعقدت فيها صورة الشمس والمرايا كثيراً، فأدخل في الصورة عنصراً جديداً هو عنصر الماء للتعبير الرمزي والمجازي عن التكثيف "فكأن هذه الذات صورة الشمس التي تظهر في ماء مترجرج وقد انعكست إليها الصورة من آخر المرايا التي انتهى إليها الانعكاس على الترتيب المتقدم من المرآة الأولى التي قابلت الشمس بعينها" (35).

(32) المصدر نفسه، ص 206.

(33) ابن عربي، ترجمان الأشواق، بيروت 1966، ص 43.

(34) حي بن يقظان، ص 211.

(35) المصدر نفسه، ص 214.

إنه نور على نور "وأشرقَت الأرض بنور ربها" (36). يقول ابن عربي واصفاً التدرج في إدراك النور:

مَا زَالَ يُوَلِّعُ بِالْأَنْوَارِ حَتَّى تَجَلَّتْ لَهُ الْأَنْوَارُ (37)

وعندما يصل المشاهد الى هذا الحد من الحسن فإن كل شيء يبدو غير متناهٍ، لا يحده حد "ورأى لذاته ولتلك الذات التي في رتبته من الحسن والبهاء واللذة غير المتناهية ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر، ولا يصفه الواصفون ولا يعقله إلا الواصلون العارفون" (38). ويستعمل ابن عربي نفس الألفاظ للتعبير عن نفس المقام في كتاب التجليات: "يهوى إليك من الطرف ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر" (39). وهذه الذات نفسها هي التي تسيح بذات الواحد الحق. لكن أية عبارة يمكنها أن تؤدي معنى التسبيح هذا؟ لقد شعر الراوي باستحالة التعبير فلجأ من جديد الى المجاز القائم هذه المرة على تضخيم الأعداد: "قلهذه الذات سبعون ألف لسان يسبح بها ذات الواحد الحق ويقدسها ويمجدها، لا يفتر" (40). وبذلك فإن العدد يحل محل الحرف ويبقى رغم كل التضعيفات الرياضية دون حقيقة ما شاهده حي بن يقظان لأن كل هذه الذوات التي أوحى بها عن طريق التصوير المجازي هي دون "ذات الواحد الحق" التي سكنت عنها. ذلك هو السر المكتوم المضمون به على العموم.

وابن عربي من جهته يقرن دوماً بين الأنوار والأسرار ويجعل شروطاً لتلقيها:

كُلُّ مَا أَذْكُرُهُ مِمَّا جَرَى	ذَكَرَهُ أَنْ تَقْلِبَهُمَا
مِنْهُ أَسْرَارٌ وَأَنْوَارٌ جَلَّتْ	أَوْ عَلَتْ جَاءَ بِهَا رَبُّ السَّمَاءِ
لِفُؤَادِي أَوْ فُؤَادِ مَنْ لَهُ	مِثْلُ مَالِي مِنْ شُرُوطِ الْعُلَمَاءِ (41)

(36) قرآن، سورة الزمر، الآية 69.

(37) ابن عربي، الديوان، ص 198.

(38) المصدر السابق، ص 214.

(39) ابن عربي، كتاب التجليات، ص 4.

(40) حي بن يقظان، ص 212.

(41) ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص 10.

إن الصورة التي سبق الإيحاء بها تمثل ذروة الحسن واكتمال اللذة الروحية الناتجة عن الوصول والاتحاد. لكن الطريق إليها طويلة وشاقة دامت ما يقارب الخمسين سنة قطع فيها حي مراحل متعددة لا تقل عن سبع كل منها تدوم سبع سنوات فأكثر، تدرج فيها من عالم الكون والفساد الى عالم الغيب والشهادة، من عالم الحس الى عالم الروح دون تعليم ولا ترويض.

فأول نشأته قد اكتسب طريقة عيش الوحوش، فحاكى أصواتها وتأقلم مع محيطها دون أن يعلم أنه توجد كائنات حية غيرها. لكنه بدأ يلاحظ بعد اختلاف جسمه عن أجسامها. فاتخذ أسلحة بسيطة للدفاع عن نفسه وعن قوته من بطشها، وتستر بأوراق الشجر في أدغال الجزيرة.

إلا أن موت الطيبة التي احتضنته وأطعمته أثار في نفسه عديد التساؤلات منذ السابعة من عمره. فقد تظن الى أن العضو الذي نزلت به الآفة مقره الصدر، فقرر البحث عنه ورؤية آفته حتى يزيلها. ثم لاحظ أن من مات من الوحوش لا يعود الى حاله الأولى، فتملكه اليأس من عودة الطيبة الى الحياة و"عزم على شق صدرها وتفتيش ما فيه"(42) فوقع على القلب وأخذ يبحث في تجويفاته عن سر الحياة والموت، فتظن الى أن ما كان فيه قد ارتحل عنه قبل انهدامه "فصار عنده الجسد كله خسيساً لا قدر له بالاضافة الى ذلك الشيء الذي اعتقد في نفسه أنه يسكنه مدة ويرتحل عنه بعد ذلك. فاقصر على الفكرة في ذلك الشيء ما هو؟ وكيف هو؟ وما الذي ربطه بهذا الجسد؟ وإلى أين صار؟ ومن أي الأبواب خرج عند خروجه من الجسد؟ وما الذي أزعجه إن كان خرج كارهاً؟ وما السبب الذي كره إليه الجسد حتى فارقه إن كان خرج مختاراً"(43). وبذلك تحول بسرعة من الملاحظة بالعين الى التفكير في سر الحياة، وانطلق اهتمامه نحو محرك الجسد "ولم يبق له شوق إلا إليه"(44). لكن قبل ذلك لا تزال أمور كثيرة في حاجة الى بلورة فقد ركز اهتمامه على ما يحيط به من كائنات طبيعية، فلم ير له شبيهاً في الجزيرة ولم ير أرضاً غير الجزيرة، ثم اكتشف النار صدفه وأعجب بها واستغلها في طعامه وأوحت إليه حرارتها بالتفكير في مصدر

(42) حي بن يقظان، ص 135.

(43) المصدر نفسه، ص 138.

(44) المصدر نفسه، ص 138.

حرارة الجسد، فلعل انطفاء تلك النار هو الذي سبب موت الطيبة. فقام بتشريح حيوانات أخرى فرأى في القلب بخاراً أبيض "فأدخل أصبعه فيه فوجده من الحرارة في حد كاد يحرقه ومات ذلك الحيوان على الفور، فصيح عنده أن ذلك البخار الحار هو الذي يحرك هذا الحيوان"(45). وهو بالطبع لا يعرف أسماء الأعضاء لكن المؤلف سمى ذلك البخار روحاً حيوانياً، ووصف اكتشاف حي لعلاقة الأعصاب بالدماغ وحصول الموت بفناء الروح أو تحللها أو تعفنها.

كان ذلك في سن الواحدة والعشرين. وقد دفعه هذا الاكتشاف الى التأمل في أصناف الحيوان والنبات والحجارة والتراب والماء والهواء واللهب "فكان في هذه الحال لا يرى شيئاً غير الأجسام، وكان بهذا الطريق يرى الوجود كله شيئاً واحداً، وبالنظر الأول يرى الوجود كثرة لا تتحصر ولا تنتهى"(46). ثم رأى أن بعضها يعلو بعضها ويتخذ شكل الاناء الذي يحويه، وأن بعضها يطلب النزول بحسب الثقل والخفة، فاستنتج أنها تشترك في الجسمية وتختلف من حيث الخفة والثقل وما ينتج عنهما من طلب العلو أو النزول. ثم تدرج في سبيل المعرفة فاهتدى الى ما يعبر عنه النظار بالنفس، وهي شيء زائد على الجسمية "لا تدرك بالحس وإنما تدرك بضرب ما من النظر العقلي"(47). عند ذلك بدأ التصعيد، فقد هان في نظره الجسم، وأخذ يتشوق الى معرفة النفس، ثم أشرف في سن الثامنة والعشرين (7×4) على تخوم العالم العقلي، ولاحظ أن الماء إذا سُخِّن تبخر وتحول الى صورة أخرى، وأنه لا يتم ذلك إلا بفعل فاعل خارج عنه و"علم بالضرورة أن كل حادث لا بد له من محدث"(48) عند ذلك اشتاق حي الى ذلك الفاعل المحدث، وبحث عنه في عالم الحس، فرأى هذا العالم صائراً الى فساد، فتحول نظره الى الأجرام السماوية واهتدى الى أن الكواكب مجرد أجسام محدودة بحدود، وأنها كروية الشكل "وقوى ذلك في اعتقاده ما رآه من رجوع الشمس والقمر وسائر الكواكب الى المشرق بعد مغيبها بالمغرب"(49). ثم تفكر في مسألة حدوث العالم وقدمه وثبت لديه أن محدث العالم لا يمكن أن يدرك

(45) المصدر نفسه، ص 143.

(46) المصدر نفسه، ص 152.

(47) المصدر نفسه، ص 157.

(48) المصدر نفسه، ص 164.

(49) المصدر نفسه ، ص 169.

بالحواس وأنه قادر عالم دائم قديم غني عن الأجسام. فتشوق إليه، ولم ينشغل بسواه، وتعلق بالعالم الأرفع، وانزعج قلبه من العالم المحسوس، وتبين له أن اكتمال ذاته لا يكون إلا بمشاهدة الموجود الواجب الوجود. ومن هنا تولدت في نفسه الرغبة في المشاهدة والاتصال لما توقعه فيهما من لذة لا نهاية لها وغبطة وسرور وفرح دائم. ولاحظ أن الانسان وحده يتميز بمثل هذا الشوق عن الحيوان "لأن الدواب لا تتجاوز شهواتها من المطعوم والمشروب والمنكوح والاستغلال والاستدفاء، وتجد في ذلك ليلها ونهارها الى حين مماتها وانقضاء مدتها"(50).

وقد بدأ مسيرته الروحية بفعل الخير للحيوان القاصر ورأى أن الاغتذاء به اعتراض على فعل فاعلها فاكتفى باليسير من النبات حتى لا يفنى جسمه، والتزم الطهارة والنظافة والتطيب منذ طلب القرب من واجب الوجود والتشبه به، ورأى أن يحاكي الأفلاك في دورانها "قتارة كان يطوف بالجزيرة، ويدور حول ساحلها، ويسبح في أكنافها، وتارة كان يطوف ببيته أو يبيعض الكدي أدواراً معدودة إما مشياً وإما هرولة، وتارة يدور على نفسه حتى يُغشى عليه"(51). وكان يلزم الفكرة في ذلك الموجود الواجب الوجود ثم يقطع علائق المحسوسات ويُغمض عينيه، ويسد أذنيه، ويُضرب جهده عن تتبع الخيال، ويروم طاقته أن لا يفكر في شيء سواه، ولا يشرك به أحداً، ويستعين على ذلك بالاستدارة على نفسه والاستحثاث فيها، فكان إذا اشتد في الاستدارة غابت عنه جميع المحسوسات"(52). وإن تقوية فعل الذات، والتبرؤ شيئاً فشيئاً عن الجسمية وعن كل ما يذكر بالمحسوسات قد جعله تارة يشاهد، وطوراً تغيب عنه المشاهدة. ولما كان يطلب الرؤية الدائمة فقد استعمل طريقة أعسر للوصول إليها تتمثل في السكون، والإطراق المتواصل، وتجميع كامل فكره في الموجود واجب الوجود، وطرد كل ما يبعده عنه، ورياضة النفس الدائمة "بحيث تمر عليه عدة أيام لا يتغذى فيها ولا يتحرك"(53).

(50) المصدر نفسه، ص 184.

(51) المصدر نفسه، ص 199.

(52) المصدر نفسه، ص 200.

(53) المصدر نفسه، ص 204.

وإن ما كان يقلقه أثناء هذا التعالي لم يكن غير ذاته، لذلك صار يطلب فناءها في ذات الحق "حتى تأتني له ذلك وغابت عن ذكره وفكره السماوات والأرض وما بينهما، وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية وجميع القوى المفارقة للمواد والتي هي الذوات العارفة بالموجود الحق. وغابت ذاته في جملة تلك الذوات، وتلاشى الكل، واضمحل وصار هباءً منثوراً، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود [...] واستغرق في حالته هذه، وشاهد ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر" (54). وقد أفضت هذه المشاهدة إلى الاتحاد بذات الحق إذ "خطر بباله أنه لا ذات له يغير بها ذات الحق، وأن الشيء الذي كان يظن أولاً أنه ذاته المغايرة لذات الحق ليس شيئاً في الحقيقة، بل ليس ثمة شيء غير ذات الحق" (55).

ذلك هو مقام الحياة القصوى الذي بلغه في سن الخمسين، وذلك مطمح كل أصحاب الطريق، يفنون ذاتهم في الذات العليا، فيشعرون أن الذاتين ذات واحدة. وهذا أمر لا يدركه عموم الناس بالعقل إذ ليس في إمكان تلك القوة الناطقة سوى إدراك الموجودات المحسوسة والأفكار المعقولة.

لقد كانت مسيرة حي بن يقظان إلى المشاهدة شاقة وطويلة، لكن اللذة القصوى الناتجة عن تجلي تلك الصورة والأنوار قد أنست كل المشاق. والجمال الذي لمح قد نفّره من كامل العالم الحسي ومن تجسيمه. وما وصف ابن طفيل إلا القليل من تلك الصور رمزاً وتلميحاً وخوفاً من ألا تدرك تلك الحال على حقيقتها بواسطة الألفاظ إذ الكلمات قاصرة عن التعبير كما أكدّه عديد المرات، والعقل قاصر عن بلوغ أعلى المراتب. ومن هنا جاء اختلافه عن ابن سينا، ومن هنا كانت أهمية كتابه في مجال الشعر. فالصور الشعرية لا تدرك إلا بالمعانة، وما التخيل إلا رافد لتقريب الصور.

وقد تبين من جهة أخرى أن الكثير من ألفاظ المعجم الصوفي قد استعمله ابن طفيل في هذا القسم الأخير من الكتاب، فنكررت كلمات المقام والوصول والتجلي والمشاهدة والحال وذات الحق والنور والحجاب والفناء والسكر والكمال واللذة وغيرها. فهي علامات مشتركة بين الكثير من أهل الطريق. وقد وردت

(54) المصدر نفسه، ص 205.

(55) المصدر نفسه، ص 207.

دُفعة واحدة ابتداء من ثلث الكتاب الأخير أي لما بدأ يدرك ذات الحق وأحب مشاهدتها مشاهدة دائمة ويفنى فيها الفناء كله. عند ذلك تغير أسلوب الكتاب، وتحول من السرد القصصي الى الإيحاء الشعري، ومن التعبير بواسطة الكلمات الى الترميز بواسطة الصور إذ الألفاظ في مقدورها أن تعبر عن المحسوسات وما شابهها من المعقولات، لكن إذا تعلق الأمر بموايد لا تدرك لا بالحس ولا بالعقل بل بالذوق الحاصل من الرياضة والمجاهدة، تعطلت لغة الكلام، وكان التبليغ عن طريق رسم صور الأنوار والشموس والمرايا والماء والحركة، وتحول النص الى قصيدة نثرية من حيث إيقاعها الخارجي، شعرية من حيث إيقاعها الباطني.

وبعد، ما الشعر إن لم يكن وحيًا بالصور بما "لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر" كما يقول ابن طفيل في حي بن يقظان وابن عربي في كتاب التجليات؟.

محمود طرشونة

كلية الآداب - منوبة

الحكاية العقدية العجيبة، من المصادر الى الاغتيال

دراسة الأجناس الأدبية تتجه في أغلب الحالات الى العناية بأدواتها البيانية الداخلية بغية إستجلاء عناصر الجمال الكامن فيها. وهو إتجاه يبرره أساساً اندراج هذه الأجناس في المنظومة الأدبية واستقرار نظمها والاطمئنان الى فعاليتها الفنية المختلفة. فالمبدع والمتلقي يباشران في هذه الحالة صلة وفاق وإنسجام لأن الحلف بينهما معقود ومتقادم ومستقر. لكن هذا الانسجام غير متوفر دوماً بل هو أحياناً بعيد المنال ومعرض للتشويش من الداخل. وهذا ما نعتبره حدث لجنس أدبي قديم في العربية إنبتق ثم اختفى وكاد أن يحيا ويثبت لكنه مات بل اغتيل قبل أن يشتد عوده وينمو. وإذ ذاك فدراسة جنس من الأجناس حدث له هذا الهوان ليس مؤهلاً لأن يُدرس في جمالياته ودلالاته وأنواعه وتشكلاته قبل أن يتابع في تاريخ تكوينه وظروف تطوره. فعسانا، بهذه المتابعة، نقدر على تشخيص عاهاته وبالتالي على مقاربته المقاربة الأمثل والأبلغ.

القصة الخيالية هي المقصودة بملاحظاتنا هذه. وهذا البحث سيعمل أساساً على إستجلاء إشكالية متمثلة في إعاقة هذا الجنس عن النهوض. وسنحدد أول بدء مقاصدنا من بعض الألفاظ التي سيطرد استعمالها لأنها كالمفاتيح نعالج بها الموضوع. ولعل أهم هذه الألفاظ هي: القصة الخيالية والسلط الدينية والسياسية.

القصة الخيالية:

صفة الخيالية للقصة أو للحكاية تحيل الى ما في هذا الخطاب السردي من مباينة للواقع تُشعر المتلقي بالمفاجأة لكنها لا تدفعه الى حد رفض الخطاب لوعيه بحضور مواضعة أو مواطأة سردية تخيلية خفية تترر وجود الخطاب بل تواطؤ على حد تعبير القاسم السجلماسي الأديب (1) يتفق فيه الأدبي والمتلقي كلاهما على أن العالم المصنوع داخل القصة ليس سوى عالم مصنوع بالكلمات التخيلية

(1) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع للقاسم السجلماسي، ص 220. الطبعة الأولى، مكتبة المعارف، الرباط 1980.

الكاذبة. وإذ ذاك فهو عالم لا يصل المتلقي بمحسوس تمسك به الحواس أو تاريخ تستحضره الذاكرة لأنه عالم غير موجود أصلاً وإنما حادث بكفاءة التسمية.

وإذ أن التسمية لا تكتمل إلا بإدراك العلاقة بينها وبين المسمى فكذلك لا يكتمل إبداع الأديب القصاص إلا بإبداع ثان يواصله المتلقي بأشكال مختلفة من الإثراء منها ما هو عجب بسيط أو انفعال عارض ومنها ما يؤول الى رؤية جديدة للأشياء وتوليد ثانٍ للمعاني والدلالات يلي الإبداع الأول.

والقصة الخيالية، بالتصور الذي حددنا، لقيت حضوراً مكثفاً بل حظاً سعيداً في بعض نصوص الحديث النبوي. وكان ذلك في مرويات منسوبة الى الرسول كانت مادتها سرد أحداث لا يستوعبها المتلقي استيعاباً مباشراً لأنها لا تحيله على محسوس بالحس أو معقول بالذاكرة فليست هي إلا أحداثاً وهمية تتحرك فيها شخوص عجيبة في مجالات عادة ما تكون مجهولة وفي أزمنة عادة ما تكون غابرة لا حظ للذاكرة فردية كانت أو جمعية في اللحاق بها. واستخدم الرسول هذه المرويات خلال نشر الدعوة ونذكر منها:

- قصة الاسراء والمعراج

- قصة الجساسة والدجال

- قصة أصحاب الأخدود

- قصة الخضر مع النبي موسى.

ووردت هذه القصص في مصنفات الحديث النبوي الرسمية وأعني بها كتب الصحاح (2).

ونلاحظ أن وصفنا لهذه القصص بأنها سرد لأحداث وهمية لا نبتغي به تقويماً من حيث الصدق أو الكذب. فلا يعنينا في هذا البحث استصفاء حقيقتها

(2) أنظر مثلاً صحيح مسلم: باب الاسراء برسول الله... ج 1 صص 145 وما بعدها.

باب ذكر الدجال وصفته وما معه ج 4 صص 2255-2266.

باب قصة الجساسة، ج 4، صص 2259-2266.

باب قصة أصحاب الأخدود... ج 4، صص 2299-2301.

باب فضائل الخضر... ج 4، صص 1847-2301.

الطبعة الثانية، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي 1972.

الدينية، لكن هذا الوصف يعني أنها تستدرج وهم المتلقي أو خياله لبلوغ الغاية المرسومة من إيرادها.

القصة الخيالية النبوية بين أيدي رجال الدين والسياسة

إن الاستخدام المكثف للرسول لهذا الجنس السردي جعل النظر في نظمه وفعالياته من صلاحيات فئة مخصوصة من المثقفين المسلمين هي فئة رجال الدين من مفسرين وفقهاء ورجال حديث وعلماء أصول فقه وعلماء أصول دين يسندهم في ذلك حماة الثقافة الرسمية أو رجال السياسة. وأدت السمة الدينية والعقدية لهذه النصوص القصصية إلى إحجام الكتاب في الأدب إبداعاً ونقداً وتأريخاً عن الاقتراب منها -بالمعنى المادي للكلمة- وتركوا لأولي الأمر ممن عددنا آنفاً مجال المقاربة والتفحص. فكان ذلك سبباً في حدوث مفارقات عجيبة وآثار عميقة في هذا الجنس القصصي. ولعل الملاحظات التالية كفيلة بتجميع هذه الملاحظات وهذه الآثار أو بتجميع جلها على الأقل.

الملاحظة الأولى: لعل أول ومضة فذة حددت موقف رجال الدين من القصة الخيالية كانت الأزمة التي حدثت بين الرسول والنضر ابن الحارث (3) الذي أصر على الطعن في القيمة الإيمانية للقصة النبوية بالعدول بها من الدلالة على وجود الله وقدرته وعلى صدق نبيه وعصمته قصد توظيفها لأداء فعالية جديدة قائمة على الامتاع والتعجب وكانت وسيلة النضر في ذلك الإلحاح على إتهام الرسول باكتتاب مروياته عن أهل الكتاب من يهود والقيام مقامه في عملية القص بمحكيات ذات فعاليات فنية نافذة. ويبدو أن هذه المطاعن كانت سبباً في تنفيذ الحد فيه لما نتج عنها من مضرة بشخص الرسول إذ من شأنها أن تفتح المجال لإنكار صفته الإعجازية وأن تستبيح الحرمة الدينية لهذه القصص بأن تحولها إلى أداة يمكن أن يمسك بها بقوة ويستعملها كل حسب ذريعتة.

الملاحظة الثانية: وكان حكم الرسول على الكاذبين عليه مظهراً آخر لقمع القصة الخيالية: "من كذب علي متعمداً فليتبوأ مقعده من النار".⁴ والكاذبون

(3) سيرة ابن هشام، القسم الأول، صص 300 وما بعدها. طبعة مصورة.

(4) تحذير الخواص من أكاذيب القصص للسيوطي، صص 78 وما بعدها. تحقيق الدكتور محمد لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي ببيروت، الطبعة الثانية 1984.

المعنيون هم كذلك القُصّاص الذين عُدّوا من العهد الأول مرّتين⁵. وأكذب الناس عند أحمد بن حنبل القُصّاص والسؤال⁶ وخاصة أنهم كانوا يتأولون القرآن ويتزيدون عليه بإثراء ما ورد فيه مجملاً أو متشابهاً. فالقاصّ -حسب ابن الجوزي- هو الذي "يتبع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها"⁽⁷⁾. وكان تقييم هذا التزيد موسوماً عند الأصوليين بسوء الظن "فهذه القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته خصوصاً ما ينقل عن بني إسرائيل وفي شرعتنا غنية. وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من التوراة الى رسول الله. فقال له: أمطها عنك يا عمر، خصوصاً إذ قد علّم ما في الاسرائيليات من المُحال كما يذكرون أن داود، عليه السلام، بعث أوريا حتى قتل وتزوج امرأته وأن يوسف حل سراويله عند زليخا، ومثل هذا محال تنتزه الأنبياء عنه. فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي وقال: ليست معصيتي بعجب"⁽⁸⁾.

الملاحظة الثالثة: وتوارث الصحابة ورجال الدين والكثير من الخلفاء في الفترات الموالية هذا الموقف المناهض للقصص كلما تجلّى في ابتاع تفاسير للقرآن ذات صبغة تأويلية أو تعجيبية أو في اختلاق أحداث أو شخوص لم ينطق بها الرسول أو القرآن قبله أو في شد عوام المؤمنين الى سماع حكايات تغرق في تحديد متع الجنة أو ويلات النار أو تبهر بالكشف عن أسرار من ملك الله وعلمه تتعلق مثلاً بالقراط أو الصور أو سدرة المنتهى أو شجرة طوبى أو اللوح المحفوظ أو الاستواء على العرش. فعمر بن الخطاب يمنع تميماً الداري من القص إلا بحضوره وعلي بن أبي طالب يأمر بإخراج القُصّاص من المساجد وابنه الحسن ينفذ ذلك الشرط وعبد الله بن عمر يترك المجلس ما جلس فيه قاص ومالك بن أنس يُفتي بكراهة الجلوس والاستماع لهم ويبيح للصبيان في

(5) المصدر السابق، ص 222.

(6) كتاب الحوادث والبدع لأبي بكر الطرطوشي، فصل في بدعة القصص في المساجد. ص 232، تحقيق الدكتور عبد المجيد التركي، دار الغرب الاسلامي، 1990.

(7) تحذير الخواص، مقدمة المحقق، صص 6-7، نقلاً عن كتاب القُصّاص والمذكرين لابن الجوزي، ص 157.

(8) السردية العربية، بحث في البنية السردية. للموروث الحكائي العربي للدكتور عبد الله إبراهيم. ص ص 61-62. الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، 1992، نقلاً عن كتاب القُصّاص والمذكرين لابن الجوزي، ص 10.

المدينة رميهم بالحصى(9). وانتهى الأمر شيئاً فشيئاً باستفحال أمر القصّاص حتى إن المعتضد العباسي أمر بالنداء في المساجد بنهي الناس عن الاجتماع الى القاص وبمنع القصّاص عن القعود بها كما أمر ثانية بأن لا يقعد على الطريق ولا في المسجد قاص ولا صاحب نجوم ولا زاجر(10).

أدلة الأصوليين ضد القصة الخيالية

مختلف هذه الاشارات التي تؤكد اجتهاد الساسة ورجال الدين في التصدي للقص والقصّاص لم تحدث -حسب ما تدل عليه كتب التراث- عن تحكم أو فقدان دليل وإنما كانت -على العكس من ذلك- مدعومة في كل حين بأدلة من الشرع أو حجج من علم الكلام والعقل. وتبين هذه الأدلة والحجج قد يجوز بنا الى معرفة التطورات اللاحقة بهذا الجنس الأدبي والمفضية به في آخر المطاف الى ما يشبه الانتثار أو، على الأقل، الضمور والانحسار في مجالات محدودة. ولعل أهمها ما يلي:

الدليل الأول: القصة الخيالية هي، كما ألمحنا سابقاً، ظاهرة إبداع لعالم مصنوع بالكلمات التخيلية الكاذبة. وهي تؤول بذلك الى أن تكون ظاهرة منافسة مشاعة للموجود الالهي بموجود أدنى مرتبة لأنه إنساني وُظني. وهذا الموجود الأدنى وإن كان قصصياً صورياً فهو يزحم عالماً محفوظاً تحتكره السلطة الالهية في اللوح المحفوظ حيث "انتقش ما كان وما سيكون الى يوم القيامة" كما يقول التهانوي(11) أو حيث كان لله وحده حق التوهم والظن المفضيين الى الخلق كما يؤكد الغزالي(12). فـ "الله كتب نسخة العالم من أوله الى آخره في اللوح المحفوظ ثم أخرجه الى الوجود على وفق تلك النسخة"(13). وهذا الموجود

(9) كتاب الحوادث والبدع، ص 227.

(10) تاريخ الطبري، القسم الثالث، صص 2131 و 2165، طبعة مصورة سنة 1964 عن طبعة ليدن.

(11) كشف اصطلاحات الفنون، اصطلاح: اللوح المحفوظ، ج 2، ص 1291، طبعة مصورة عن طبعة كلكتا، 1862.

(12) إحياء علوم الدين للغزالي، ج 3، ص 31، طبعة دار المعرفة، بيروت 1983.

(13) المصدر السابق، ج 3، ص 31.

الأدنى موصوف عند الأصوليين بالظنية لأنه مُدرك بالظن المنتهي بمتلقيه الى اللبس وقبول الباطل والشك والريبة التي نهى عنها رسول الله (14).

إن الخالق يتوهم فيكون من ذلك خلق كامل (15)، ولا جرم فإنه الله، أما التوهم البشري فمؤد لا محالة الى التشويه لأنه لا حق للمخلوق في إنتاج المعنى. فالمعنى روح، فما بالك لو نفث هذه الروح الحية في أشباهه من المخلوقين. إن احتكار المعنى من الخالق هو بمثابة إحتكار الروح التي "هي من أمر ربي". وإنتاج المعنى الموهوم بتخيله في قالب قصة خيالية وعجائبية ثم تحويله الى متلق يستوعبه وينثره بتخيل أو إبداع ثان هو وضع لصور موصوفة بالريبة والتجاوز. وتجميع هذه الصور في خطاب لغوي مكثف ومقدر المقاسات كقيل بأن يقوي قابلية المتلقي الى التأثر والانفعال. وهذا التخيل الصادر عن غير الخالق ورسوله المعصوم يصير بذلك مجازاً الى تحليل الحرام وتحريم الحلال.

الدليل الثاني: القصة الخيالية سعت منذ العهد النبوي الى استكمال القصة العقدية الموجودة مجملة في القرآن بسد ما عُدَّ فيها ثغرات من حيث الأحداث أو من حيث الشخصيات والدلالات، كأن يفسر بعض القصص المقام المحمود بأنه العرش الذي سيجلس عليه الرسول مع ربه (16)، وكأن يقول آخر إن الله خلق صورين له في كل صور نفختان نفخة الصعق ونفخة القيامة، وكأن يضيف ثالث أن من قال لا إله إلا الله خلق الله من كل كلمة منها طيراً منقاره من ذهب وريشه من مرجان (17)، ويثبت ابن قتيبة تحول القصص من العهد الأول الى ضرر بالدين ويعقول الناس. فالقصص يميلون وجوه العوام إليهم ويستندون ما عندهم من المناكير والغريب والأحاديث. ومن شأن العوام القعود عند القصص ما كان حديثه عجيباً خارجاً عن فطر العقول أو كان رقيقاً يحزن القلوب ويستقزر العيون. فإذا ذكر الجنة قال: فيها الجوزاء من مسك وزعفران وعجيزتها ميل في ميل، ويبوء الله تعالى وليه قصراً من لؤلؤة بيضاء فيها سبعون ألف مقصورة وفي كل مقصورة سبعون ألف قبة وفي كل قبة سبعون

(14) قال الرسول: دع ما يريبك إلى ما لا يريبك. لسان العرب مادة: ريب.

(15) المقدمة لابن خلدون، ج 2، ص 530، طبعة الدار التونسية للنشر 1984.

(16) تحذير الخواص، صص 211-212.

(17) المصدر السابق، صص 196-197.

ألف فراش وفي كل فراش سبعون ألف جارية..." (18) ويعد أحمد بن مصطفى صاحب مفتاح السعادة أن القصص لو "اقتصروا على القصص الواردة في القرآن لأصابوا لكنهم غيروا وزادوا ونقصوا حتى أنهم من سمح نفسه وضع الحكايات المرغبة في الطاعات ويزعم أن قصده فيها دعوة الخلق الى الحق وهذا من نزعات الشيطان فإن في الصدق مندوحة عن الكذب" (19).

الدليل الثالث: القصة الخيالية لم تُحارب في ذاتها فحسب وإنما اعتبرت مُضرة لما رافقها من ممارسات تُضاعف من هذه المضرة. ومنها:

- لجوء القصص الى الغناء وإلى الحركات المهيجة لاستجلاب السامعين.

- اعتماد القصص على التعجيب والاغراب والامتعاض بالمسامعين الى التلهي بما هو عجائبي في النص الديني بدل الانضمام حول هذا النص لمساندة الحاكم في بناء الأمة وترسيخ أركانها.

- استفحال سلطة القصص عند العامة وتحولهم الى أصحاب قرار ينافسون أولي الأمر من رجال الدين. ومن شأن هذه المنافسة أنها تخرج العلم من سلطة الخاصة الموالين للحكام الى القوى المعارضة بمختلف أشكالها وتجلياتها الفكرية والمذهبية والاجتماعية.

- امتهان مقاصد الدين وأسراره الخفية بإدراجها ضمن اهتمامات العامة الذين لا يحق لهم أكثر من التصديق بظاهر النصوص. أما خفاياها من عجائب صنع الله ونكت توحيده وغرائب معجزاته وخصائص أنبيائه وأوليائه وأسرار رحمته ومعاني قدرته فتشوش على العاميين قلوبهم وتندّش عقولهم وتحيرهم في عاداتهم وعباداتهم وليس هذا الامتحان في الحقيقة إلا تأصيلاً لاستئثار العلم داخل ما يمكن اعتباره باطنية فكرية تحوز العلم وتحجب ثمراته عن هؤلاء العامة.

(18) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة، ص 337، طبعة قطر 1989.

(19) مفتاح السعادة ومصباح الزيادة لأحمد بن مصطفى المشهور بطاش كبرى زادة، ج 1، ص 13، طبعة حيدر آباد، المطبعة العثمانية 1977.

الدليل الرابع: القصة الخيالية، في التقسيم الأصولي، هي انصراف بظاهر اللفظ من الدلالة على الحقيقة الى الدلالة على المحال، وهذا من أعظم بلايا الاسلام "لأن الألفاظ إذا صرفت عن مقتضى ظواهرها بغير اعتصام فيه بنقل عن صاحب الشرع ومن غير ضرورة تدعو إليه من دليل العقل اقتضى ذلك بطلان الثقة بالألفاظ وسقط به منفعة كلام الله وكلام رسوله فإن ما يسبق منه الى الفهم لا يوثق به والباطن لا ضبط له بل تتعارض فيه الخواطر ويمكن تنزيله على وجوه شتى... وبهذا توصل الباطنية الى هدم جميع الشريعة بتأويل ظواهرها وتنزيلها على رأيهم" على قوال الغزالي (20). وكذلك يعد الابداع باللفظ إتياناً بشيء مما آتاه الله وكذباً على نبيه لأنه مصاب عند علماء أصول الفقه بأدواء تهافته إذ أنه قاطع للصلة الواجبة بين اللفظ ومدلوله بدلالته على غير ذي وجود. فالألفاظ عند هؤلاء لم توجد باطلاً والأسماء لم تعلم سدى والمتكلم مقيداً لأنه مؤاخذ بمنطوقه زواجه منعقد بلفظ واحد وطلاقه بائن بثلاثة. أليس المتكلم مخلوقاً بكلمة ومنبعثاً بكلمة وكذلك دليل إسلامه كلمات معدودات. "وإن العبد - كما أتى في الحديث النبوي الشريف- ليتكلم بالكلمة من رضوان الله لا يلقي لها بالاً يرفعه بها درجات. وإن العبد ليتكلم بالكلمة من سخط الله لا يلقي لها بالاً يهوي بها في جهنم". والكلمة يقولها دون أن يتبين فيها فإذا به بها في النار أبعد مما بين المشرق (والمغرب)" (21). وكان هذا داعياً الى النهي عن تأويل الآيات المتشابهات والى فرق العلماء أنفسهم من تأويلها بله من السماح للقصاص بإثراء دلالاتها بالأحداث المختلفة. ذلك أن الألفاظ اللغوية -كما يؤكد الشافعي في رسالته- إنما يفهم منها المعاني التي وضعها العرب لها فإذا استحال إسناد الخبر الى مخبر عنه جهلنا مدلول الكلام عندئذ، وإن جاعنا من عند الله فوضنا علمه إليه ولا نشغل أنفسنا بمدلول نلتمسه فلا سبيل لنا إلى ذلك" (22). ويضيف ابن خلدون موافقاً: "لهذا قال كثير من السلف عن كثير من الآيات والاشارات استأثر الله بعلمها بنصه في كتابه وعلى لسان نبيه وقال إنما علمها عند الله" (23).

(20) انظر في هذا الموضوع كتاب مفيد العلوم ومبيد الهموم لזكريا القزويني، صص 58-59 و ص 76، طبعة دار الكتب العلمية ببيروت، الطبعة الأولى 1985.

(21) إحياء علوم الدين، ج 1، ص 37.

(22) الجامع الصحيح للإمام البخاري، ج 8، صص 180-181، طبعة دار الكتب المصرية، ب.ت.

(23) المقدمة، ج 2، صص 575-576.

مصادرة القصة الخيالية:

مختلف هذه الأدلة التي أتاحت لعلماء الأصول استثناء القصة الخيالية أو عزلها من المنظومة الأدبية العربية سكّت عنها تماماً عندما تعلق الأمر بالقصص العقديّة ذات السمات الخيالية العجائبيّة والصادرة عن النبي أو عن رضي عنهم النبي كتميم الداري (24) أو زكّاهم أولو الأمر من بعد (25) وعبيد بن عمير وهم كثير (26). وإذا كان سبب الصمت عن الرسول وتعجيبه معهوداً إلى الإيمان بعصمته وزكائه ووثوق صلته بالعلم الإلهي - كما ينبه ابن خلدون (27) فإن هذا السبب يبقى خفياً ومدعاة إلى سوء الظن في مدى صدق نواياهم بالنسبة للقصاص الذين سمينا بعضهم. إلا إذا اعتبرناهم يُشرعونها من باب الاستصلاح أو المصالح المرسلة لما تسعى إلى تحقيقه من منفعة قصدها الشارع الحكيم لعباده من حفظ دينهم وعقولهم. لكن هذا لم يصرحوا به فيما استقرّأنا من نصوص.

ومراجعة قصة تميم الداري مع الجساسة والدجال (28) وقد رواها عنه الرسول نفسه في المسجد بعد الصلاة تدعونا إلى القول أنها استجمعت مختلف دواعي الإقصاء التي عددنا. ونعدد منها ما يلي:

- نطق تميم الداري بخفايا لا يعلمها إلا الله.
- غم الرسول بالمسجد الجامع وبمرتديه لرواية القصة بما في ذلك من اختلاس للعاطفة الدينية الجمعيّة وسهولة تصرف فيها.
- الانطلاق من هذه القصة البشرية المأثى قصد تأويل ظني لما ورد متشابهاً في القرآن (الجساسة هي الدابة المذكورة في سورة البقرة) (29) والاجماع بين المفسرين على عدم رد هذا التأويل.

(24) المصدر السابق، ج 2، ص 576.

(25) صحيح مسلم، ج 4، ص 2259، وانظر ج 4 ص 2262، الهامش 2.

(26) انظر الجدول الذي أورده عبد الله إبراهيم في السردية العربية، ص 56 لما يتضمنه من تنقيقات حول صفات القصاص وأحوالهم في القرنين الأول والثاني ولثراء المصادر التي اعتمدها وأحال إليها.

(27) مقدمة ابن خلدون، ج 2، ص 573.

(28) صحيح مسلم، ج 4، صص 2259-2266.

(29) المصدر السابق، ج 4، ص 2261، الهامش 1.

- اقتران عملية الحكى بالإشارات الحركية بالجوارح أو الضحك أو التحاور مع الحاضرين وتكرار القول للتأكيد والضرب بالمحصرة على المنبر للتنبيه. وشأن هذه الإشارات أن تدفع بالمتلقي إلى الازدعان.

- شحن القصة بالأحداث الغريبة والشخصيات المجهولة والمخيفة والأوصاف المريعة لشحن القابلية إلى التخيل وإثراء النص الإبداعي (صفة الجساسة - صفة المسيح الدجال - وجل تميم الداري وأصحابه.. الخ).

- الزج بمؤشرات من الواقع البشري والجغرافي داخل القصة الموهومة لاعتانة المتلقين على التصديق.

- استثمار الراوي الفعلي (الرسول) لسلطته العقائدية لتشريع الخيالي داخل الواقعي والواقعي داخل الخيالي.

وتبين استثناء رجال الدين وعلماء الأصول للقصص النبوية من أحكامهم الإقصائية خلال تعاملهم مع قصة الأسراء والمعراج، فهم لم يقرأوها بصفتها نصاً فنياً حاملاً لجماليات فنية بلاغية أو إنفعالية وإنما أخضعوها لمقاييس نظر عقلاني صارم مستلثين منها حقائق الدين وأسراره وكان منهجهم في ذلك تسليط جملة من الثنائيات عليها مثل:

- ثنائية السابق واللاحق.

- ثنائية الجسدي والروحي

- ثنائية المحسوس والمجرد

- ثنائية الخيالي والواقعي .. إلخ.

ولا نستغرب إزاء اعتمادهم على هذه المداخل أن يحللوها من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية أو مشابه منها⁽³⁰⁾:

- هل كان الإسراء والمعراج معاً في ليلة واحدة أم منفصلين؟

- هل كان الأسراء سابقاً للمعراج أم لاحقاً له؟

(30) كتاب الآية الكبرى في شرح قصة الأسراء للسيوطي، صص 105-128، طبعة دار مكتبة التراث بالمدينة المنورة، الطبعة الثانية 1987.

- هل حدثا بجسد الرسول أم بروحه فقط؟
- هل كانا قبل البعثة أم قبل الهجرة؟ ومتى؟
- هل تم الخروج الى السماء على البراق كما تم الأمر في الإسراء؟
- هل توجد دلائل عليها غير رواية الرسول؟

وأثرى الأدب الفقهي في هذا الاتجاه مسيئاً الظن القصص العقائدية الخيالية غير المقدسة المأتى وغير المرضي عن رواتها. وانتهى الأمر بهذه القصص الى اغتيالها نهائياً وإزاحتها من المنظومة الأدبية العامة، إذ تم العدول بها وبالخطاب الخيالي الذي يمكن أن تفرزه عن المذاق الفني قصد استئسارها لتعهد العقيدة والايان بالله. ولا نستغرب هذا العدول إذ أن الصورة الفنية نفسها داخل هذا الخطاب فصلت عن المكونات الداخلية للخطاب من أبطال وشخصيات حافة وتحولات زمانية ومكانية بعد أن تم امتصاص هذه المكونات لخدمة سلطة لا تعتد بفنية النص وهي السلطة العقيدية في تجلياتها الالهية والنبوية وصارت القصة إذ ذاك رهينة أحكام قيمة مسلطة عليها من عل وليس للكيانات الداخلية فيها دور يتجاوز دور الخدمة. وكل العواطف والمفاجآت والعجائب وفنون القول الكامنة في النصوص لا يمتلكها متلق له انفعالاته ومواقفه الجمالية وإنما يمتلكها الخالق يستدل بها على رحمته وحكمته وقدرته وغير ذلك من دلائل عظمته. فهل انتبه واحد من المفسرين الى المشاعر المختلجة في نفس تميم الداري وهو يحدث كائناتاً ينذر به الهول والثبور؟ وهل خطر لهم أن يحدثوا عن مأساة المسيح الدجال وهو مكبل في قيوده ويترقب يوماً لا يأتي ليحطم قيوده ويعيث في الأرض فساداً؟ وهل أحس هؤلاء المفسرون بشيء من وجل الرسول وهو مأخوذ بغير مشيئته عبر مسافات بعيدة نحو أمكنة مجهولة وفي باطنه حدس غامض بأنه ملاق ربه لا محالة وسيحدثه؟ كلا! إنهم لم يدركوا شيئاً من ذلك بل اكتفوا بمقاييسات تستخرج من هذا القصص العقدي العجيب العبرة تلو العبرة والدليل بعد الدليل وكأنهم يستبطنون الأرض ليفوزوا بكنز ثمين أو يشرحون ذبيحة يقدمونها لله قرباناً عساه يجازيهم على حسن فهمهم وصائب تأويلهم.

مآل القصة الخيالية في الأدب العربي:

وانتهى هذا الحصار الأصولي الذي أحاط بالقصة الخيالية في تجلياتها العقدية والعجائبية خاصة الى اتصاف هذا الجنس السردي بصفات معينة عمل بها على الخلاص من الرقابة واللائمة التي عددنا بعض جوانبها. ولعل أهم هذه الصفات:

1- تشتت الجنس بين الأنماط السردية المختلفة (التفسير، التاريخ، الرحلات، تراجم الرجال، الأخبار الأدبية، كتب وصف العالم) وذلك في شكل نصوص محدودة من حيث الطول وكثافة الأحداث وباهتة من حيث التخيل والتعجيب. ونعتبر هذا التشتت بمثابة رد فعل حمائي يرسخ وجود الأعلام وانجازاتهم في التراث الأدبي والتاريخ السياسي (أخبار الخلفاء والوزراء والكتاب، تراجم الأدباء، طبقات الفقهاء والصحابة واللغويين..).

2- بناء الأخبار على السند ولعل في ذلك تشبهاً بكتب المساند وتبرّأ من تهمة الابتداع، إذ أن كل سند -مهما كان وهمياً- إنما يحيل الى غير متصف بالثقة والعدالة.

3- اللجوء الى القصة الرمزية التي تستبدل الحكاية عن الأناسي بالحكاية عن الحيوان مما يجعل الجرأة الابداعية فيها أقل حدة (قصص الحيوان، كتب كليله ودمنة والنمر والثعلب وغيرها...).

4- تصنيف القصة الوعظية ضمن الأمثال المضروبة للسامعين.

5- حصور القصة الخيالية عند الخاصة وإزدرائها عند العامة (السير الفردية والجماعية، ألف ليلة وليلة، مائة ليلة وليلة..).

6- تحول القصة الخيالية الى أداة معارضة سياسية أو وسيلة تعبير عن آراء المذهب (قصص الباطنية والصوفية).

7- اعتماد القصة الخيالية طرفاً في تشبيه تمثيلي أو إستعارة تمثيلية أو كناية موسعة (القصص العجبية حول الملائكة والجن وكرامات الأولياء وأبطال الاستعراضات الأدبية كرسالة الغفران أو رسالة التوابع والزوابع).

8- الاستعاضة عن المتعة الناتجة عن السرد القصصي بمتعة النص الوصفي الشعري والنثري سواء كان ذلك خلال وصف لذائذ الدنيا في الأشعار أو متع الآخرة في كتب متنوعة المواضيع مثل إحياء علوم الدين للغزالي أو كتاب وصف الجنة لأبي نعيم وكتاب التوهم للحارث المحاسبي وصفة الجنة لعلي بن عبيدة الريحاني. وتزخر هذه الكتب بأوصاف مستفيضة لنعيم الجنة ولباس أهلها وفرشهم وحورهم العين وولدانهم المخلدين. ولئن تجردت من الأحداث القصصية إلا ما ندر منها فإنها تؤدي وظائفها التماضية والاشباع النفسي والحسي الذي يحتاجه المتلقي أداء لا يقل في كفايته لأداء القصص التخيلي.

10- توزع الكفاءات التخيلية الكامنة في القصة الخيالية على خطابات أخرى. فالخطابة السياسية والوعظية تستثمر التعبير الحركي والشعر الوصفي يستمد القابلية الى التخيل وقصص الأمثال تستمد قوة دلالاتها من الرمز وكتب الرحلات والتاريخ ووصف العالم تستحضر الحدث القصصي وإن وهماً.

الخاتمة:

يستبين من هذا البحث أن الاقصاء اللاحق بالقص الخيالي والمطاردة السياسية والأصولية التي تعرض لها القصص رغم إتمام الكثير من خطاباتهم بميسم الدين عبّاء، كما أسلفنا، عن تأزم قوي تواصل قرونياً بين السلط ذات النفوذ العلمي والسياسي أو السلط الغالمة والحاكمة من جهة وبين فئات اجتماعية دنيا عاشت تهميشاً متواصلاً من جهة ثانية. وكان الحاصل من هذا التأزم تضيق الخناق على خطاب سردي معتمل لمقومات تجنيس وعناصر أدبية بقيت في حالة كمون متواصل. وهذا لم يمنع هذا الخطاب من أن يعيش وضعيات أخرى على خلاف بالسابقة أسهمت على الأرجح في إنقاذه أو على الأقل في إنتشاله بما تعلق به من عاهات لا شك أنها ستقصر به عن الوصول الى أقصى مراده.

فالقصة الخيالية لم تتخف إلا لتلبس مسوحاً جديداً وتنتسخ مسوحاً تلقائياً في مواضيع وأشكال مغايرة، وإذ ذاك يمكن أن نفيد من تطوراتها قصد الكشف عن

الجماليات التي استخدمتها لاحقاً لمخاطبة الاحساس الشعبي في السير ومقامات الأولياء وحكايات الزهاد والصالحين وقصص الأنبياء وخرافات الجن وأسمار المخرفين. فمن رجحان القول أن تكون رواسب هذا الحصار متمثلة في النزعة الغالبة الى استحضار البطل النموذجي (فارس القبيلة، الأمير العادل، التاجر الأمين، العاشق الوفي، الرسول المعصوم...) أو في السعي الى بلوغ الأمكنة المقدسة والمستحيلة (السموات، ميادين الوغى، محارم السلاطين، البحار البعيدة، الجبال الشاهقة) أو في تمجيد الطموحات العالية والأخلاقيات الرفيعة والقدرات الخارقة (الأمانة، الوفاء، التقوى، إحياء الموتى، الرحمة، مخاطبة الحيوان، محاوره الملائكة والله).

فهذه الججماليات الجديدة وهذه النزعات المستحدثة تؤول باستعلائها نحو القيم العقائدية الرفيعة الى رغبة خفية في التعلق بهذه القيم وبالتالي تعبر عن مصالحة ضمنية بين جموح الفن القصصي ورقابات السلطة العالمية في تجلياتها السياسية والفقهية والأصولية.

حمادي الزنكري

أستاذ مساعد، كلية الآداب والعلوم الانسانية - القيروان

النقاش

الأستاذ صالح بن رمضان:

أشكر الزملاء الذين تدخلوا في هذه الجلسة العلمية على ما قدموه لنا من ملاحظات ومن مشاريع تتصل بإشكاليات تصنيف الخطابات الأدبية من جهة والأجناس من جهة ثانية. إن المداخلة الأولى هي التي استرعت انتباهي في شأن هذا التصنيف، كما استرعى انتباهي في المداخلة الثانية ما اقترحه الزميل محمود طرشونة من أمر إعادة النظر في قراءة النص النثري وإعادة النظر في شعرية هذا النص.

لي جملة من الملاحظات تتصل بمداخلة الأستاذ الزميل محمد الماكري والتي عنوانها "السرد العرفاني العربي، محاولة للتجنيس". عندما اطلعت على عنوان المداخلة منذ شهرين تقريباً حاولت أن أضعها في مسار الدراسات التي تهتم بالسرد العربي القديم فوجدت أنه يمكن إدراجها ضمن محورين كبيرين، ولكن قبل أن أفصل القول في هذين المحورين أريد أن أثير قضية المصطلح: مصطلح "العرفاني". هذا المصطلح استعمل في الحقيقة خارج الدراسات الأدبية والنقدية في مجالات اختصاص مختلفة، فقد استعمل في الفلسفة وفي علم الاجتماع وفي علوم التربية، وكل اختصاص ينظر الى مسألة العرفانية من وجهة نظره، أما في ما يخصنا نحن أعني بذلك الجهاز الاصطلاحي الذي نعالج به الأدب العربي القديم فنلاحظ أن هذا المصطلح قد استعمل في مستويين مختلفين: المستوى الأول يمكن أن يحيلنا على تداخل الخطابات فعندما نقول "السرد العرفاني" يمكن أن يفهم من هذا المصطلح أن بعض النماذج السردية القديمة تتداخل فيها الخطابات لتداخل الوظائف أو لتداخل المقاصد والمقامات، فرسالة الغفران للمعري، فيها خطابان: خطاب عرفاني تصريح تعليمي وخطاب سردي يرمي الى وظائف أخرى..

ومن جهة أخرى يمكن أن يُحيل هذا المصطلح على ما أشاره زميلنا محمد الماكري من قضايا تتصل بخطة الكتابة أو إنشاء النص أو استراتيجية إنشائه.. لن أتحدث عن الجانب الأول لأنه لا يحيلنا على الخطاب الرمزي، بل على

الخطاب التعليمي بالمعنى الأول للكلمة، ولكنني أريد أن أضيف بعض الملاحظات الى ما قاله الزميل الأستاذ الماكري: انطلق على سبيل المثال من مقدمة "كليلة ودمنة"، ففيها يقول ابن المقفع: "ولم تزل العلماء من كل أمة يلتمسون أن يعقلَ عنهم ويحتالون في ذلك بصنوف الحيل ويبتغون إخراج ما عندهم من العلل في إظهار ما لديهم من العلوم والحكم حتى كان من تلك العلل وضع هذا الكتاب على أفواه البهائم والطير..." والقصد من ذلك هو أن تُعقل هذه الحكمة التي هي جوهر قبل أن تكون لغة بينما اللغة هي العارض الذي سيفسد فيه الجوهر عند نقله للناس ووضعه على لسان البهائم ونسبته الى غير عاقل. لقد اخترت ابن المقفع، وكان يمكن أن أختار غيره، لأبين أن منطلق النص السردي في أجناس كثيرة من الأدب العربي بُني على هذه الثنائية: ثنائية المثال والواقع، عالم المثل وعالم الكون والفساد... النص السردي إذن في جانب كبير منه أو في مستويات خطاب مختلفة بُني على هذه الثنائية التي تحيلنا على مفهوم الخطاب التعليمي وعلى مفهوم التلقي في نظر من كتب في السرد القديم أي أن المقامات التي انطلق منها عدد كبير من كتاب السرد كانت مقامات تعليم، يعتبر فيها المتلقي قاصراً عاجزاً ينبغي أن يؤخذ بيده ليتعلم. هذه نقطة أريد أن أضيفها الى ما ذكرته من قضية استراتيجية الخطاب السردية الذي يعوض التصريح لخدمة خطاب عرفاني ومشروع سياسي.

يمكن إذن أن ننظر إلى هذه الأجناس من مدخل أجناس الخطاب ومقامات الخطاب لنثري هذا المشروع الذي نعتزم إنجازه في نطاق تصنيف أشكال السرد العرفاني، في هذا المستوى يصبح المتلقي طرفاً لا في عملية تولد أجناس الكتابة بل طرفاً في عملية انتظام الجنس العرفاني المتسع الذي يمكن أن ينتظم في دوائر أجناس مختلفة مثل القصة على لسان الحيوان، أو القصص في الخطب المنسوبة الى عليّ (القصص الخيالية في الخطبة الوعظية) وقصص الأحلام وغيرها من هذه النصوص.

يمكن أن ننطلق من قضية الخطاب الرمزي لنوسع النظر في تجنيس الخطاب العرفاني، فلا أعتقد أن المسألة تبقى في نطاق استراتيجية الخطة السياسية أو

المشروع السياسي، بل تعود أساساً الى قضية الرمز باعتباره محركاً من محركات بنية الخطاب السردي القديم عامة..

الأستاذ جلول عزونة:

- في خصوص عرض الأستاذ محمود طرشونة لي تساؤل يخص هذا التصنيف الجديد. لقد دعا الأستاذ طرشونة من قبل وفي مناسبات أخرى الى إنتهاج ما سماه في النطاق النقدي "بالمناهج الشمولي" الذي يستدعي استعمال كل مقومات المناهج النقدية المختلفة حسب طبيعة الأثر المدروس، فهل نحن الآن، وإن كان ذلك في مستوى آخر، أمام نفس الدعوة التي تريد أن تتجاوز التحديد والتصنيف للأجناس وتدعو الى تعريف جديد للشعر والشعرية لا ينطلق من المقولات المعروفة في الأدب العربي القديم أو غيره بل مما وصل إليه الأدب في أقطار أخرى وبالخصوص منذ القرن التاسع عشر الى الآن، إذ يعتبر أن الشعرية، مثلما ذهب الى ذلك ابن عربي، تتجاوز القافية الى البحث عن الشعر والشعرية في عوامل أو عوالم أخرى شكلية وغير شكلية، أي ما سُمي بالنثر الشعري (La prose poétique).

لي سؤال أخير في نفس الاتجاه: نحن نعيش نوعاً من الرجوع الى التصنيفات القديمة في نطاق النقد أو غيره، فهل إن هذه الدعوة تحمل نوعاً من المغامرة الفكرية خصوصاً أن حدودها، وإن حاول الدارسون الآن ضبط بعض معطياتها، ما زالت موضع بحث. فإلى أي حد يمكن اعتبار هذه الدعوة، وهل هناك دعوة أم لا؟.

- في خصوص العرض الثالث للأستاذ الزنكري حول "الحكاية العقديّة العجيبة من المصادرة الى الاغتيال". يبدو أن في القسم الثاني من العنوان بعض الحكم المتشدد، وإن كان واقعياً، نظراً لما عرفه، كما أشير الى ذلك، هذا النوع من الأدب في العصور الأولى للإسلام وبعدها في مختلف العصور من طرف السياسيين والحكام والخلفاء. كما أرى أن هناك نوعاً من التضارب بين العنوان والخاتمة أو الاستنتاجات التي توصل إليها من أن هذه الحكاية العقديّة العجيبة قد

استطاعت أن تتجاوز هذه المحجوزات وهذه المصادرات وهذا الاغتيال وأن تبقى مهمشة لدى أفراد الشعب العاديين في الحكاية الشعبية.

الملاحظة الثانية: أريد أن أضيف أن هذه الحكاية العقدية العجيبة قد بقيت حية طوال العصور ولا تزال في العصر الحاضر وإن كان ذلك في أشكال أخرى. كما يلجأ أصحاب السياسة والسلطة أو العقائد الى استغلال الامكانيات المتاحة عصرياً، فهذه الحكاية العقدية العجيبة ما زالت تفرض نفسها وربما أرجع ذلك الى معطى أساسي وهو حاجة الانسان، وإن كان معاصراً متطوراً في ميدان العلم، الى هذا الجانب العجائبي الذي أصبح يتخذ أشكالاً جديدة. وقد أشار الأستاذ الى "Les bandes dessinées" والى أشكال أخرى. وقد أصبح السياسيون يستغلون كل ذلك انطلاقاً من معطيات أخرى، مثل الإشاعة المبرمجة أو المقننة أو استغلال السينما والصحافة، فمن الخميني المعصوم الى هذا الخطاب الذي نقرأه كل يوم لدى كل ساسة العالم شرقاً وغرباً، ليبراليين واشتراكيين وشيوعيين وغيرهم، وفيه تمجيد لصاحب السلطة، والى جانب هذه التقنيات نجد أعداداً كبيرة من المنتقنين الذي يقع استغلالهم في هذا الاتجاه فيخلقون وينتجون حكايات عجيبة نسمعها كل يوم وتتخذ أشكالاً كثيرة ينبغي التفطن إليها.

الأستاذ محمد القاضي:

أشكر الأساتذة المحاضرين على ما قدموه من أعمال وأود أن أبدي بعض الاستفهامات تتعلق بالأبحاث الثلاثة الأولى.

إن البحث الذي قدمه الأستاذ الماكري بحث قيّم، وقد بدا واضحاً أن هذا العمل يحاول أن ينطلق من إلغاء أو كسر الحدود الوهمية التي تقوم في إطار هذه النظرة الأجناسية للأدب والاستعاضة عنها بشيء آخر يمكن أن نعتبره خارقاً للأجناس لأنه موجود في عدد منها وبالتالي يمكن أن يعتبر عنصراً موحداً تتم بالاعتماد عليه إعادة تصنيف الأجناس، وهذا العنصر المقصود هو السردية.

هذا المنظور لا شك مشروع وهو يستمد مشروعيته من جانبين، من طبيعة النصوص نفسها، فحين نعيد النظر الى النصوص نجد أن السردية خارقة لكثير

مما تفرق بينه التسميات -وقد قلت أن اسم الجنس خادع مخادع، وهو صواب-
النظرة مشروعة أيضاً لأنها تفيد من الدراسات السردية المستحدثة التي
استطاعت أن تستوي علماً مستقلاً هو : La narratologie.

بقي أن لدي استفهامين: الاستفهام الأول دقيق ويتعلق بالنسق الداخلي الذي
اعتمدت عليه وأقف عند المستوى التركيبي، فقد ذكرت أنه يقوم على عنصر
اللغة وعنصر السرد وعنصر التخيل. وقد بدا لي أن هذه العناصر غير منسجمة
لأن اللغة ينبغي أن توضع في خانة معينة بإزاء أدوات أخرى يمكن عبرها أن
تظهر السردية، فاللغة لا تعدو أن تكون أداة من جملة أدوات ويمكن للسردية أن
تظهر من خلال أدوات أخرى. فالسردية هي السمة، هي علاقة تنظيم معينة بين
عناصر داخل الخطاب في حين أن التخيل شيء يختلف عن اللغة وعن السرد
لأنه يصبح ضرباً من الآلية تربط بين طرفي الخطاب في منطلقاته وفي مآله
وتتصل بالموضوع نفسه.

الاستفهام الثاني: يتعلق بالاستراتيجية المتبعة في العمل الذي قدم. فلقد شعرت
أن هذا المنهج المقترح هو نوع من الاستعاضة عن النظرة الأجناسية بنظرة
أجناسية على نحو ما، ولكنها غير مستقرة أي أننا استعاضنا عن تصنيف بتصنيف
آخر. لكن ما هي إمكانيات هذا التصنيف الجديد؟ أعتقد أن هذا المنهج، حسب ما
استمعت إليه، منهج يبقى غير فاعل، لأنه يتوقف على شيء هو السياق الذي
أنتج فيه النص، بحيث أن القراءة بدت لنا في الظاهر على الأقل، تعتمد نسيج
النص نفسه ولكنها في حقيقتها نوع من الإقرار بما هو خارج النص، أو هي نوع
من التسويغ لما هو خارج النص، ومن هنا أذكر ما قلته من أن النص ينشط
الذاكرة، وأقول لك: ألا تعتقد أن الذاكرة هي التي تنشط النص، هل تقرأ النص
بالذاكرة أم تنشط ذاكرتك بنص، وهل كنت تستطيع أن تقول ما قلت لولا تلك
الأرضية الخلفية (Background) التي تكونت لك قبل أن تدخل غمار النص؟

- أما الأستاذ طرشونة، فقد تحدث عن حي بن يقظان. وقد شعرت مبدئياً أن
الأستاذ طرشونة هو ذلك المكتبي الذي رأى أن كتاباً ما موجود في رف معين
وهو يعتقد أن هذا الرف لا يليق بهذا الكتاب فحاول أن ينقله إلى رف آخر. وقد
جاء هذا التغيير في مستويين:

من اعتبار "حي بن يقظان" قصة انتقل به الى مجال القصيدة، ومن مجال الفلسفة انتقل به الى مجال التصوف، وبين الحدين صلة وصل، وأنا أعتقد أن الأستاذ طرشونة قد أفننا بمبرر هذا العمل من خلال القراءة النصية التي أنشأها ومن خلال الجسور التي أقامها بين النص في حد ذاته وما أراد أن يصله به من الشعر أو التصوف، ولكن الذي بقي في نفسي منه شيء هو: ما الذي يترتب عن هذا التغيير في مستوى فهم النص وفي مستوى العلاقات التي ينبغي أن تنشأ بينه وبين ما هو من جنسه "الجديد" الذي اقترحه الأستاذ طرشونة. وفي نهاية الأمر فإني لم أفهم على وجه الدقة هل أن الغاية من هذا العمل هي توسيع مفهوم الشعر مثلاً، وهو ما يظهر في نهاية العمل. هل الغاية أن نوضح أن الشعر ليس ما تعارف عليه القوم وأنه يمكننا أن ندرج في الشعر ما لا يعتبره الآخرون شعراً؟ هل الغاية هي أن نوسع مفهوم الشعر أم أن نقدم ما يمكن أن نصطلح عليه بمقروئية جديدة للنص (Une nouvelle lisibilité du texte)؟

أختم بمحاضرة الأستاذ الزنكري عن الحكاية العقديّة العجيبة. ولقد أمتعنا صاحب العمل بهذه المداخلة، ثم إن المجال الذي يندرج فيه العمل هو مجال مختلف فلا هو من باب التنظير كما فعل الأستاذ الماكري ولا هو من باب التصنيف. وإنما هو شيء آخر يدخل في تاريخ الأدب - إن كنت فهمت الأمر على نحو صائب -. والظاهر أنك تبحث في نشأة الجنس وعلى الأخص في نهاية الجنس وإيقافه أي حياة الجنس بكاملها ولكنك تقف عند الموت وتحاول أن تفسر أسباب موت الجنس. وأنا أعتقد أن ما وفقت فيه، في رأيي، هو أنك بينت أنه توجد محاكمة أيديولوجية لهذا النوع من الابداع، ولا أقول كتابة لأن الكثير منه لم يكتب، ولكن ما بقي ناقصاً في هذا العمل هو الحد الأول أو الكلمة المفتاح الأول الذي به افتتحت الكلام وهو "الحكاية" (وقد استعضت عنه خلال الحديث بالقصة). هل إن هذه المحاكمة الأيديولوجية التي ذكرت تقوم على خصائص الخطاب أعني السمة السردية التي يقوم عليها الخطاب أم على ما يقوله هذا الخطاب، أي مضمونه (ثم إنني لست أدري إن كنت تقصد بالعجيبة Le fantastique أو Le merveilleux). وهل إن هذه المحاكمة تمت لأن هذه النصوص حكايات أم لأنها تأتي بمضمون مناف للمضمون الذي تدافع عنه الأيديولوجية الدينية، فإذا كان الافتراض الثاني صحيحاً فإنه من الممكن إلغاء

كلمة "حكاية" لأن الحكايات التي لا تتنافى والمنظومة الايديولوجية موجودة وبسمح بها الدين. فالقضية إذن ليست قضية سردية، في حين أن المضمون الذي يوجد في بعض هذه النصوص يوجد في غيرها مما ليس من قبيل السرد.

إن العلاقة بين كلمتي العنوان (حكاية، عقدية) علاقة غير واضحة إطلاقاً.

الأستاذ عبد الرزاق مجول:

ما أريد طرحه ليس إضافة وإنما هو تساؤل: إلى أي حد يمكن قبول التصنيف؟ هل من الضروري أن نصنف كل نص خاصة أن بعض النصوص قد تتوازن فيها موازين القوى وتتوحد فيها الأغراض والمقاصد، بل إن الكاتب نفسه قد يكون متردداً في تصنيفها ما بين جنس وآخر، فهل نتحدث عند ذلك عن جنس مشترك (وأذكر على سبيل المثال ما أنجزه الأستاذ محمود طرشونة عندما درس "السّد" فأبرز أنه بين الرواية وبين المسرحية، وتولى إبراز الجوانب المؤيدة لكل منهما في كتابه "مباحث في الأدب التونسي المعاصر") هل نستطيع أن نتحدث عن جنس جامع أو مفهوم جديد للجنس يخرجنا من دائرة الاشكاليات، مع الاقرار بوجود بعض النصوص الإبداعية المتميزة لا جميعها. ثم أتوجه بهذا السؤال إلى الأستاذ طرشونة: إلى أي حد يمكن أن نعتبر "السّد" للمسعدي قصيدة شعرية؟

الأستاذ صالح بن رمضان:

لا أريد أن أتولى الاجابة عن أسئلة الأستاذ القاضي مكان الأستاذ الماكري ولكنني أريد فقط أن أثير قضية الذاكرة والنص: هل أن النص ينشط الذاكرة أم أن الذاكرة تنشط النص؟

إن سؤال الأستاذ القاضي هو أيضاً يمكن أن يكون محل سؤال، فالذاكرة تنشط النص، ولكننا إذا انطلقنا من ثقافة القدامى وجدناهم يعتبرون أن ثقافة الكاتب أمر ضروري لإنشاء النص، أي أن النص الجديد يصبح هو نفسه في

جانب منه نشاطاً للذاكرة لأنهم وضعوا نصاً في ضوء الذاكرة التي حفظت تلك النصوص.

ثانياً: ألا تكون الذاكرة في حد ذاتها حلقة وصل أو ربط بين النص الجديد ومجموعة النصوص التي يمكن أن تنتمي للنص وتكون في ذاكرة القارئ فيقبل على النص بالذاكرة من خلال النصوص أو من خلال الجنس، فتصبح الذاكرة في نهاية الأمر طرفاً وسطاً بين الجنس المعروفة نصوصه من قبل وبين النص الجديد الذي يمكن أن يخرط في هذا الجنس أو يمكن أن يحبط الذاكرة بمفاجأتها بمفهوم التجاوز أو الخرق (La transgression) فوجتها النظر هما في نظري متكاملتان.

الأستاذ عبد المجيد الشرفي:

تعقيباً على ما استمعت إليه من مداخلة الأستاذ الزنكري تحدث الأستاذ القاضي عن محاكمة أيديولوجية، وبالفعل فإن بعض ما ورد في هذه المداخلة يوحي بهذه المحاكمة. وما يخرجني شخصياً أن نتحدث عن الباطنية مثلاً بلغة أهل القرن الخامس الذين كانوا يعتبرون أن الباطنية هدم للإسلام والعقيدة فليس من حقنا اليوم، فيما أظن، أن نستعمل هذه المقاربات لطواهر فكرية وحضارية وثقافية في نطاق التاريخ الإسلامي لا شك أن لها مبرراتها واعتبار الباطنية مسؤولية عن نواح نعتبرها اليوم سلبية فيه تجن على التاريخ وفيه سلوك مسلك علماء الدين السنيين التقليديين الذين كان تفكيرهم يقوم أساساً على الإقصاء؛ إقصاء الآخرين مهما كانوا.

التعقيب الأساسي يتعلق بالقضية التي أثارها والطريقة التي أثرت بها: هل أن ما قلته ينطبق فقط على الحكاية أم يمكن أن ينطبق أيضاً على أجناس أخرى من القول قد نجد فيها نفس هذا التطور. فاستعمال الحديث النبوي، مما ليس فيه حكايات ولا علاقة له بالفصائص والوعاظ، قد أدى نفس الوظيفة تقريباً، وهنا يبدو لي أنه من الضروري الربط بين الأوضاع التاريخية التي عاشتها المجتمعات الإسلامية وتطور هذه الأغراض أو الأجناس أو الميادين التي لها صلة بالرموز

والعقائد والخيال. هل أن الفقهاء مسؤولون عن هذا التطور الذي حصل؟ هل أن رجلاً كالغزالي، مثلاً، له ضلع في ذلك؟ أظن أن الاختصار على هذا البعد من القضية ربما يحجب عنا سبباً أساسياً في تطور هذه الحكاية العقدية وغيرها من الأجناس أو الأغراض الأخرى والبعد الذي أقصده وأعتبره هاماً هو البعد التاريخي والظروف المجتمعية العامة التي عرفتھا المجتمعات الإسلامية. فلا شك أن القصاص والوعاظ الذين كانوا أصل هذه الحكايات العجيبة إنما كانوا يتوجهون الى جمهور شعبي أساساً، لكن إلى جانب ذلك الجمهور الشعبي كان هناك مفكرون لا يقبلون هذه الحكايات ويسخرون منها ويستهزئون بها ولا يعتبرونها جديرة بأن يرد عليها أو أن تتأقش أو أن يكون لها محل في العقائد التي يدافعون عنها بالطريقة التي يدافعون بها عنها فماذا حصل إذن؟ حصل أن هذا الصنف من المثقفين قد وُجد في الفترات التاريخية التي كانت فيها الحضارة الإسلامية تنتج هذا النوع من المثقفين "الراقين". لكن منذ القرن الخامس بدأ الانحدار من الثقافة العالمية نحو الثقافة الشعبية وإذن فإن ما كان هامشياً في بداية الأمر في المستوى الثقافي الإسلامي العام أصبح هو الغالب والطاغي في تراث الركود الحضاري، ولذلك فإن المسألة ليست مسؤولية صنف من الأصناف بقدر ما هي الحركية التاريخية التي عرفتھا المجتمعات الإسلامية. وهي حركية ربما فسرت لنا كيف تضخمت هذه الحكايات العجيبة المتعلقة بالإسراء والمعراج وبمعجزات النبي وكثير من الخوارق والكرامات. فقد تضخمت هذه الحكايات وأصبح رجل مثل السيوطي في القرن العاشر يؤمن بها بدون أي مشكل، بينما نجد آخرين كالمعري والتوحيدى والجاحظ لم يكونوا يعتبرونها إلا مظاهر فلكلورية كما نقول اليوم. فهذا التطور للأجناس من هذه الناحية لا بد أن نعتبر فيه كذلك وأساساً الظروف التاريخية العامة.

الأستاذ محمد العمري:

حُرمت من تتبع بعض المداخلات، ولكني أريد أن أتحدث حول آفاق الندوة وامتدادها والرغبة في الكلمة نتجت عن أنني نظرت في البرنامج فلم أجد فيه جلسة تقييمية أو مائدة مستديرة لتبادل النظر حول ما صنعنا في هذه الندوة -

ربما أسبق الحدث فأعبر عن هذا الانطباع-. يبدو أننا نقوم بعملية نشر للموضوع، فقد لمس من الجوانب البعيدة الفلوة التي أفلتت من التنظير البلاغي والنقدي الكلاسيكي العربي الكثير، فقد تم الحديث عن البعد الفلسفي بالأمس وتحديثنا في السرد العرفاني، ومن جوانب الأدب ذكر حي بن يقظان... ولعلنا لا نحتاج الى التذكير بأن للأدب كما كان قال ياكسبون Jakobson، خارطة مثل خارطة الصين تتنازع أطراف متعددة كثيرة لا توضع لها حدود قارة ثابتة تاريخياً بل هي حدود متغيرة على مر التاريخ حسب عدد المطالبين بالحقوق. ولكن يبدو أنه كان ينبغي أن نحدد أيضاً في نفس اتجاه ياكسبون الأدب والأدبية، فالأدب أو الشعرية حاضرة في الحياة كلها وفي الابداع الانساني كله في مجالات مختلفة ونحن نرى ذلك حتى في صناعة الأشياء العملية، ففي صناعة السيارة مثلاً يهتم الناس بالمنظر أكثر مما ينظرون في الفعالية خاصة في العصر الاستهلاكي الحاضر. فقد أصبحت الجوانب الجمالية هي الأقوى، ولكن السيارة ليست من الأدب فهل بقي شيء يسمى أدباً؟ وهو الذي ينبغي أن يكون محط نظرنا في ما يأخذه لنفسه ويحتكره فيسمى به أدباً وفي ما يُطلقه والى أية حدود يمكن أن يصدره الى هذه الحواشي. أقول هذا لأننا عندما نجد مثلاً عنصر السرد أو التخيل في مجالات فلسفية وتعليمية واقتصادية فإننا نسأل ما جدوى الحديث عن الأجناس؟ أنا أنظر أيضاً الى هذا التقيد الوارد في عنوان الندوة "... في الأدب العربي القديم" وأعود الى آخر كلمة قالها زميلي الأستاذ الشرفي وهي أننا نغفل النظرة التاريخية في كثير من الأحيان، فالقدماء قرؤوا الانتاج الذي أنتج واستعمل شعراً وخطابة وحكاية، وتعاملوا معه فبعضه دخل في صلب النظرية العامة الكلاسيكية أي ما يسمى بلاغة، وبعضه -كما قال الأستاذ- دخل متأخراً ولم يؤخذ بعين الاعتبار وبعضه لم يدخل وربما اعتبر من أدب العامة أو من الأدب الذي لا يسمو الى المستوى الرفيع لأن الأدب العربي كان مرتبطاً في جانب منه بالحياة السياسية والمدح والاقناع... الخ.

هذه النظرة التاريخية كان ينبغي الاهتمام بها لأنه إذا كانت القصة الخرافية مثلاً أو الحكاية بصفة عامة قد نشأت طبيعياً كما نشأت كل المحاولات الأولية في العلم ثم وقف الحاجز الأيديولوجي ليغيرها أو يحد منها فقد رجعت هذه القصة في مرحلة لاحقة، كنت على سبيل المثال قد حققت كتاب "المسالك السهل

في شرح توشيح ابن سهل "لمحمد الصغير المراكشي، وهو كتاب أورد في شرحه الكثير من الأخبار والقصص العجيبة وأطر ذلك برأي يقول فيه "الأدب كله فكاها وأحسنه الغريب الحلو المذاق"، كما يقول: "العلوم عروس والأدب ماشطتها".

يوجد إذن هذا الفهم للأدب وهو فهم تحول في عصور متأخرة، ذلك أننا نعرف أن الأدب أو التأدب أصبح في العصور المتأخرة يقوم على عنصرين جوهريين: عنصر الخمرة وكتب الحب والحكايات الغريبة وعنصر التجميل البلاغي، وهو ما نجده في "الغنيث المجسم" للصفدي وفي "حلبة الكميت ومراتع الغزلان وترزيين الأسواق وأخبار العشاق وفي ديوان الصباية".. وهذا هو الأدب الذي أصبح يعتبر أدباً في ما بعد العصر العباسي. فهناك أدب آخر وتجنيس آخر في مقابل تغييب أدب آخر أيضاً.

إننا نحتاج فعلاً إلى هذه النظرة التاريخية، وإلى أن نستحضر المتلقي والناقد خلال هذا التاريخ وكيف تعاملنا مع هذه الأشياء. هل من الممكن تجاوز الأجناس بسهولة بالنسبة إلى من يمارس لا بالنسبة إلى من ينظر على المستوى الفلسفي، لأن بين الأنشطة الإنسانية قاسماً مشتركاً في كل مستوى؟ حين تصدّيت لدراسة الموازنات الصوفية في الأدب العربي القديم استحال عليّ أن أجد قواسم مشتركة أو عناوين عامة أضع فيها الشعر والنثر. ولذلك تخليت عن قسم من العمل وعوضت كلمة "أدب" بكلمة "شعر". فلماذا استحال عليّ ذلك؟ لأن المعنى بالنسبة إلى الشعر الكلاسيكي داخل في حوار مع التجنيسات والترصيعات، وهذه كلها داخلية في حوار مع البيت ومع الوزن، وإذن فهناك مشروع وهو أن كل وزن يتعامل مع صيغ ومعان محدودة وإمكانات محدودة. فكيف لا يوجد جنس أدنى باعتبار أن الأدب جنس أعلى؟ بالنسبة لي أجد صعوبة وأنا أمارس الشعر العربي القديم في أن أدرس هذا الشعر بمفهوم آخر أو جنس آخر مثل "رواية" أو "مسرح".... الخ. وإذن فحين نكون مؤرخين ربما نضطر إلى أن نضع الأصبع على الأجناس، نستطيع أن نقول مثلاً إن الأدبية في القصيدة الجاهلية في حدود ثلاثين بالمائة منها قائمة على السرد والحكاية دون أن نجانب الصواب ولكنه سرد مشروط بالوزن والقافية، وهذا ما يجعل ذلك جنساً.

الأستاذ عبد المجيد حنون:

قبل أن نستغل الوقت المتبقي لردود السادة الأساتذة، لي تساؤل بسيط مُوجه الى الأستاذ طرشونة في ما يخص رأيه في "حي بن يقظان": لقد نقل الكتاب كما قال الأستاذ القاضي من أدب قصصي الى قصيدة وقال إنه قام بهذا العمل بسبب التشابه في البنية الشعرية والخيال بين شعر ابن عربي من ناحية وقصة حي بن يقظان من جهة ثانية، أي أنه جعل التشابه سبباً ودافعاً ولكني أتساءل: ألا يمكن أن يكون هذا التشابه نتيجة وليس سبباً، لأن ابن عربي متصوف وابن طفيل فيلسوف والعلاقة بين التصوف والفلسفة علاقة متينة جداً ووطيدة وبالتالي فأخيلتهما وأفكارهما ولغتهما فيها كثير من التشابه ومن ثم فالتشابه نتيجة وليس سبباً.

الأستاذ محمد الماكري:

أشكر الزملاء الأفاضل الذين أغنوا عملي بمناقشاتهم وأتاحوا لي فرصة توضيح الكثير من القضايا التي فائتي توضيحها بالشكل الكافي أثناء عرض العمل، وأود بدءاً أن أوضح قضية بسيطة أثارها الزميل الفاضل القاضي عندما أثار جهد التنظير - هذا فضل لا أدعيه، وإن كان فالمجهود لا يعدو أن يكون عرضاً لانشغال وهم شخصيين جداً لا يرتقي الى هذا المستوى.

أثار الزميل بن رمضان مسألة المصطلح وعمل مشكوراً على تفصيل الحديث في مسألة "العرفاني"، وهنا أود أن أشير بشكل مركز الى أن استعمال كلمة "عرفاني" استعمال محصور جداً في نمط خطابي أخذاً بعين الاعتبار محتواه "العرفاني" والعرفانية هنا لا تعدو أن تكون إلا ترجمة كما يعرف في الكتابات الغربية بـ: Gnosticism أو الغنوصية، وما يجمع هذه النصوص هو كونها تعرض خطاباً عرفانياً لا نصاً عرفانياً، وسنتحدث عن التمييز بينهما لاحقاً. هي إذن نصوص عرفانية باعتبار خطابها.

بالنسبة الى اختيار السرد أود أن أوضح قضايا أثارها الزميل بن رمضان أيضاً: إن اختيار السرد هو اختيار تداولي بامتياز لاعتبارات كثيرة نعرفها: ديداكطيكياً نستعمل السرد لتقريب الكثير من القضايا لأفهام المتعلمين، فالسرد يمارس غوايته بشكل كبير، والجذات يسردن للأطفال الصغار وهناك دائماً هذا اللجوء الى الشكل السردى، فالشكل السردى يمكن أن يرتقى، وهذا ما لم أنجح في البرهنة عنه بالشكل الكافي، الى مستوى الاحتجاج أو الى مستوى البناء الاستدلالي الوافي لإثبات جدوى مشروع معين كما هو الشأن بالنسبة إلى إخوان الصفاء. ثم إن السرد تثبيت للخطاب، إذ يسهل علي أن أنقل حكاية مسرودة وأن أحفظها وأعيد بناءها بعد سماعها للمرة الأولى في حين يصعب علي أن أعيد بناء خطاب نظري مجرد.. ومن هنا يشتغل السرد على هاتين الواجهتين: أولاً تثبيت الخطاب ومنحه إمكانية الاستمرار والدوام وثانياً ممارسة نوع من الغواية على المتلقي.

بالنسبة الى مسألة الرمز أتفق فيها مع الزميل بن رمضان ولكني لم أفصل فيها بشكل كبير. حين أتحدث عن الأبعاد الثلاثة فيما يتعلق بالموضوع، تحدثت عن بعد استعاري أسميه إيقونياً مُبعداً في هذه الحالة الفهم البصري لمسألة الايقونية قاصداً الفهم البلاغي كما هو مطروح في نظريات سيميوطيقية معينة، ثم البعد المؤشري الذي بمقتضاه تدل هذه الحكاية البسيطة أو تؤثر على كل آخر هي جزء منه (علاقة الجزء بالكل)، ثم البعد الرمزي. وهنا ربما وجد تداخل في تساؤل أثاره الزميل القاضي أيضاً فيما يتعلق بالسياق.

فبالنسبة إلى الاستعارة هناك قضايا عامة مشتركة في التعبير الايقوني، فما أفهمه من علامة إيقونية يفهمه شخص آخر في سياقات مختلفة، أما التأشير فيتشغل بنفس الكيفية، ولكن في الرمز قيود تأويلية تشترط فهمي للرمز لتوظيفه بسياق ثقافي محدود فلا يمكنني أن أفهم رموز ابن عربي أو ابن الفارض أو الحلاج ما لم أستوعبها داخل النسق الصوفي لاستعمال الرموز، كما لا يمكن لي أن أفهم التوظيف الرمزي الخاص لإخوان الصفاء إلا داخل منظومة خطابية محددة استوعب من خلالها صيغ توظيفهم الرمزي. لماذا الانطلاق من النص إلى السياق وبماذا سيفيدني هذا السياق؟ إنه يفيدني من حيث هو يشتغل كمؤول،

وهنا أعود الى مسألة تنشيط الذاكرة، فأقول ربما كان المفهوم مجرداً نظرياً. ولذلك سأسعى الى عرضه وأمل أن أوفق في ذلك: أنطلق من مفهوم معين للموضوع السيميوطيقي للعلامة: النص لا يتحقق كعلامة من خلال وجوده الفيزيقي فقط بل إن ما ينتجه ويجعله ويصيره كذلك هو اجتهاد المتلقي أيضاً، أنا أبنيه لا بالمفهوم البارطي لاعادة القراءة أو إعادة الكتابة أو ما شابه ذلك، بل أبنيه كمؤول، أمنحه شكل وجود آخر ومن هنا لا بد من اشتغال ذاكرتي، وتنشيط الذاكرة تعبير استعاري ربما كنت غير موفق في اختياره، فما أقصده بتنشيط الذاكرة هو كون النص يعرض بشكل أو بآخر علامات جزئية تثير بالمماثلة أو بالمشابهة أو بالتأشير أو بالترميز علامات أخرى مما يجعل من القراءة أو من الفعل السيميوطيقي المزمع بناؤه كعملية تأويل عملاً دينامياً يشتغل بالسياق وفي السياق.

- رداً على التدخل القيم للأستاذ القاضي: لقد انطلقت من المفهوم الزئبقي والمخائل لاسم الجنس. وفي الحالة التي تهمني هنا، وإن لم ألتزم الى ذلك بشكل مباشر، تحضر الرسالة، وهي محددة كاسم يغطي مفهوماً محدداً، تحضر القضية أيضاً. أنا أتحدث عن رسائل إخوان الصفاء وعن رسالة حي بن يقظان لابن طفيل، كما أتحدث عن قصة "حي بن يقظان" باعتبارها قصة فلسفية ولكن لا مفهوم القصة ولا مفهوم الرسالة يعتبران في الحالة التي أعرضها هنا مفهومي إجرائيين. أنا أنطلق من إنشغالاتي الراهنة كقاريء أو كمؤول لذلك فالمسألة لا تقوم على السعي الى كسر الحدود بين الأجناس كما فهمت من تدخل بعض الزملاء، ولكن الى دفع الاشكالية في سياق تداولي، ومن هنا فالخطاطة المقترحة تشمل في الجانب التداولي منها ثلاثة مداخل: مدخل متعلق بالقول (Enonciation) ومدخل بالمقول له (المتلقي) ومدخل متعلق بالسياق في حين، بالنسبة الى التجلي النصي، لا تشتمل إلا على مدخلين: التركيب والدلالة. فقول الزميل القاضي إن المنهج بقي غير فاعل، قول أحترمه ولكن مبرري في هذا الاختيار هو تركيزي - وهذه إشارات وردت في تدخل أستاذي وزميلي العمري قبل قليل حين أكد على ضرورة إنجاز تناول تاريخي - وفي هذه الحالة يكون من اللازم الاشتغال بالسياق باعتباره إطاراً مساعداً في التأويل. ثم إن التصنيف ليس اقتراحاً لتصنيف جديد، بل هو انشغال بالتأويل لم تسعف فيه تسمية النوع أو

تسمية الجنس كما هو متعارف عليه (رسالة، قصة...) يبقى الثابت فيه هو سرديته وتخييلته ثم لغويته. وهنا أمر الى الاستفهام الأول للزميل القاضي حول التركيب. لقد قصدت بالتركيب شيئاً آخر غير المتعارف عليه نحوياً أو لسانياً، وهو التركيب بمعنى العلامات الجزئية البانية لهذا التجلي الذي يمثل النص. فهناك سرد كإطار عام وهناك لغة تلبس هذا السرد وتخصصه وهناك تخيل بما هو نتاج اجتماع السرد واللغة كليهما وهنا تفتح لنا نظرية العوالم الممكنة مجالاً واسعاً للاجتهاد والاشتغال باعتبار أن ما يتم بناؤه في النهاية هو عالم إمكان (Un monde possible) لا يمكن بناؤه ولا يمكن تأويله إلا من مؤثرات العالم الواقعي لأنني أراهن في البداية وفي النهاية على قارئتي ويجب أن يكون خطابي بالضرورة واضحاً ومفهوماً وقوياً إبلاغياً حتى أنجح وأظن أن إخوان الصفاء كحالة يمثلون نموذجاً لهذا الانجاز على اعتبار أن اختيارهم للسرد كان اختياراً موفقاً، ومن خلاله قدموا لنا بشكل ملتو واستعاري قناعاتهم ومشروعهم السياسي- فحينما تحدثت عن السياسة تحدثت عن حالة خاصة تخص إخوان الصفاء ولا تخص ابن طفيل أو ابن سينا أو السهروردي. وأشكركم وأعتذر عن الإطالة.

الأستاذ محمود طرشونة:

سأجيب بأقصى ما يمكن من الإيجاز وأظن أن نفس هذا الإيجاز قد أدخل بالافهام في العرض، ولهذا أحببت أن أدقق أمراً بسيطاً بالعنوان نفسه.

يجب أن نقرأ العنوان قراءة صحيحة حتى لا نفهم الموضوع فهماً خاطئاً. العنوان هو: حي بن يقظان قصيدة صوفية وليس قصيدة صوفية. والفرق كبير جداً، فإذا ما اعتبرنا الضم فذلك يعني أن هذا تصنيف وتعريف نهائي لا مجال فيه للنقاش. وإذا ما اعتبرنا الفتح، فذلك يعني أننا نتناول جانباً فقط من الكتاب وأظن أنني أكدت على ذلك وهو أنني تناولت جانباً واحداً هو ما رأيته شعرياً فيه ولم ألق -كما ذكر ذلك الزميل محمد القاضي- الجوانب الأخرى وخاصة الجانب القصصي السردى ولذلك ليس هناك نقل للكتاب من صنف الى صنف وإنما هو كتاب بقي في صنفه وأصفت إليه هذه القراءة المختلفة عن القراءات السابقة

والتي اهتمت بهذا الجانب فقط. وقد أكدت أن هذا الجانب لا يشمل كامل الكتاب وإنما يبدأ تقريباً في ثلثه الأخير أي عندما يصل حي بن يقظان الى مقام المشاهدة عند الوصول، أما كامل المراحل التي قطعها للوصول الى تلك المشاهدة فقد كانت في أسلوب آخر. فالمسألة إذن ليست إعادة تصنيف بل ربما رفضنا التصنيف رفضاً تاماً لأن كل تصنيف فيه قيد والمبدعون لا يحبون التصنيف؛ تصنيف آثارهم لأن ذلك يقيدهم ويخيب أشياء كثيرة في تلك الآثار، فالمسألة إذاً ليست مسألة إعادة تصنيف ولا حتى إعادة قراءة وإنما هي قراءة جانب مُغَيَّب في القراءات السابقة مسكوت عنه غير مدروس.

فهل الغاية هي توسيع مفهوم الشعر أم قراءة جديدة للنص؟ الحقيقة أنني لم أوسع مفهوم الشعر بل ربما وسعت مجاله فقط، فقد ذكرت بأهم مقومات الشعر ولخصتها في الایماء أو الإيحاء والترميز والتخييل والإيقاع. كما لاحظت أن كل هذه المقومات موجودة في الثلث الأخير من كتاب "حي بن يقظان" غير أن الإيقاع هو غير إيقاع النظم، وقد ذكرت عمداً بما أقتننا به الزميل محمد الهادي الطرابلسي بالأمس من أنه يمكن أن تتوفر جميع هذه الشروط في نص ما ومن بينها الإيقاع التقليدي أي النظم ومع ذلك لا يكون النص شعراً. وقد أحببت أن أبين العكس أي أنه يمكن ألا يكون النص نظاماً وتتوفر جميع هذه المقومات ومع ذلك يمكن اعتباره من الشعر، وقد يكون في هذا مبالغة لكني قلت إن فيه نفساً شعرياً الى جانب النفس القصصي الثابت الذي تجنبت تحليله بما أنه لا يهم هذا الموضوع.

وهنا ألتقي مع تساؤل السيد عبد الرزاق مجولي عندما تساءل هل من الضروري أن نصنف، وخاصة عندما طرح سؤالاً دقيقاً يتعلق بأدب المسعدي وبكتاب السد بصفة خاصة، فقال: هل يمكن اعتباره من الشعر؟ سبق أن درست هذا الجانب في بحث نشر في الأسابيع الأخيرة ضمن مجموعة من البحوث ألفت في ملنقى "محمد فريد غازي" بجرية يتعلق بتكامل الفنون في السد وفي ذلك إجابة عن السؤال بطريقة مباشرة. وخاتمة ما قلته في ما يتعلق بالشعر هو أن المسعدي شاعر في نثره وشاعر في نظمه أي ما قدمه على أنه شعر هو في الحقيقة نظم بارد باهت، وفي النص النثري يمكن أن نجد نفساً شعرياً ثابتاً

اعتماداً على المقاييس المعروفة في ضبط الشعر . وهذا في الحقيقة ينطبق على كثير من الروايات الحديثة، أي أن هناك نصوصاً نثرية جديدة جعل أصحابها النفس الشعري لا وسيلة تعبير فقط بل غاية في حد ذاته. ولهذا يكون العمل ناقصاً إذا ما درست بعض الروايات من الجوانب الواضحة المكشوفة المعروفة. وإذا أهمل الجانب الشعري فيها وإن كانت نثراً، ولهذا أوافق الزميل صالح بن رمضان عندما قال إنها (أي هذه الدراسة) إعادة نظر في نص نثري، وبالفعل فالشعر لا يوجد فقط في النظم فحسب وإنما يمكن أن نجد جملة هامة من مقومات الشعر بشرط أن نحول بعض المعاني من معناها العادي الاصطلاحي الى معنى يستلهم بعده من النص نفسه وأقصد بالخصوص مسألة الإيقاع، فالإيقاع له تجليات متعددة وليس من الضروري أن يكون الوزن والقافية أهم هذه التجليات وإنما ذكرت أن في كتاب "حي بن يقظان" إيقاعاً باطنياً وإيقاعاً نفسياً وهناك حركة يمكن أن يبنى عليها ذلك الجانب.

الأستاذ حمادي الزنكري:

العنوان والاسم الذي اقترح لهذه الندوة هو الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم وهو بالنسبة الى عنوان يقوم على تساؤل أساسي متمثل في قراءة أو قراءات أو إمكانية قراءة للجنس في الأدب العربي القديم، ذلك أن الأدب العربي القديم قد صنف من طرف النقاد القدامى تصنيفات معينة وصرنا ندخله أو نباشره بجماليات جديدة نريد أن نتوضحها ونريد خاصة أن نستصفي بها عناصر إمتاعية جديدة. وأظن أن دراسة الحكاية العقيدية هي من هذا القبيل، فالقول بوجود جنس للحكاية العقيدية أو عدم وجوده نظرة حالية لأدب قديم لا أكثر ولا أقل، فعندما درست هذه الحكاية العقيدية العجيبة، انطلقت من رؤية معاصرة لهذا الجنس (وجود الحكاية، وجود القصة الخيالية) لأبحث لماذا لم توجد هذه القصة في القديم وقد طرحت هذه الأسئلة: هل أن محاكمة الحكاية قامت على أساس خصائص الخطاب أم على مضمون الخطاب، هل هي الخصائص الشكلية أم مضمون الخطاب؟

أظن أننا في هذا المجال لا نستطيع أن نفصل بين الأشياء خاصة أن الخصائص خصائص شكلية ومقامية كذلك لأن هؤلاء القصاص كانوا يبتغون بأي شكل من الأشكال أن ينافسوا السلطة الفقهية والسلطة الدينية والسياسية في الاستحواذ على العامة الذين همشتهم السلطة العالمية والسلطة السياسية. ولقد قوي جنس الترسل والرسالة لأن المترسل كان يشعر بدوره السياسي ويتبجح به ويعتد، وإذا كان الشاعر يذهب إلى الخليفة وهو خاضع لأنه يعرف أن الخليفة سيجازيه فإن هذا القصاص كان شخصاً مهماً بعيداً عن السلطة مرفوضاً. ولذلك كان يريد أن يقاوم هذه السلطة بهذا الجنس ولهذا فإن الحديث عن الحكاية العقدية القديمة بمفهومها العجائبي أو الخيالي حديث يقوم على البحث في الجماليات الجديدة التي يمكن أن تفرزها هذه الحكاية عندما ننظر إليها اليوم بنظرتنا المعاصرة إلى الحكاية.

هناك جملة من الملاحظات تشرفت بأن أستمعها من الأستاذ عبد المجيد الشرفي أخصها في عدم ربط الأشياء بسبب واحد مما يجعل النظرة الأحادية دوماً نظرة ناقصة لمعناها، وهذا صحيح ولكني أريد أن أضيف شيئاً وأستسمح الأستاذ الشرفي فيه هو أن العلماء إلى حد العصور الوسطى كانوا يشعرون بأنهم مسؤولون على صدّ الحكاية العقدية العجيبة والدليل على ذلك وجود جملة من الكتب ألقت لهذا المقصد بالذات في الرد على القصص أذكر منها على سبيل المثال: كتاب: "في الأحاديث التي روتها الكذبة والمذلسون" وهو كتاب قد يكون خاصاً بالأحاديث النبوية وهناك كتاب القصاص لابن الجوزي (بعد القرن 5) و"كتاب الموضوعات" للجوزقاني، و"أحاديث القصاص" لابن تيمية، و"الباعث على الخلاص من حوادث القصاص" للحافظ زين الدين العراقي و"تحذير الخواص من أساليب القصاص" للسيوطي، وقد قامت كل هذه الكتب على أساس أنها تشبه محاكم التفتيش التي وجدت بعد القرون الوسطى في أوروبا لأنها تقوم على نوع البحث المتواصل عن الغوايات أو عن الخدع التي يقوم بها القصاص لاستغلال العامة ضد الخاصة فهناك نوع من التصادم الموجود بين السلط السياسية وبين السلط الفقهية والدينية...

النكتة جنساً أدبياً

1- مقدمة

حظي الأدب بالدراسة والتفكير منذ أقدم العصور، عند العديد من الأمم التي عرفت تطوراً حضارياً وفكرياً كاليونان والرومان والعرب. فاهتم فلاسفة ومفكرون ونقاد وأدباء بالأدب وخصائصه وطبيعته ووظيفته، فقادهم اهتمامهم ذاك إلى إدراك اختلاف في الظواهر الأدبية، ومن ثم صنفوا الأدب إلى أجناس أدبية وفق شكله أو مضمونه، أو وفق الاثنين معاً. وهكذا عرفنا الأجناس الأدبية عند الاغريق كما قنّنها أرسطو، ثم تبعه الروماني هوراس، وغيره.

ووضع العرب القدامى حدوداً لظواهرهم الأدبية، فقسموا الشعر إلى أغراض اعتماداً على المضمون نظراً لثبات الشكل الشعري عندهم؛ ووضعوا حدوداً للظواهر النثرية أيضاً عندما ازدهر النثر، فميزوا بين أجناسه المختلفة.

لقد كان التمييز بين الأجناس الأدبية من القضايا النقدية والفكرية التي شغلت الفلاسفة والنقاد عبر العديد من الآداب، أثمر التفكير فيها تقسيمات كثيرة تختلف باختلاف منطلقات التفكير بطبيعة الحال. وأصبح موضوع الأجناس الأدبية يثير تساؤلات أساسية في تاريخ الأدب والنقد الأدبي وفي علاقاتها الداخلية المتبادلة، وبالتالي فهو يطرح ضمن التفكير في الظاهرة الأدبية المسائل الفلسفية المتعلقة بالصلة بين الطبقة والأفراد الذين يؤلفونها وبين الواحد والمتعدد، وطبيعة الكليات (1). ومع مرور الزمن أصبح الجنس الأدبي بمثابة "مؤسسة" مثل المعبد أو الجامعة؛ يوجد كما توجد المؤسسة، وبإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة ويعبر عن نفسه أو يعيد تشكيلها بعد الالتحاق بها، أو يبتكر مؤسسة جديدة، وبإمكانه أيضاً أن يعيش دون أن يشارك في نشاطها (2). وبالتالي

(1) وارين (أوستن) وويليك (رينيه): نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية، دمشق، 1972، ص 331.

(2) وارين وويليك، المرجع السابق، ص ص 295-296.

فالجنس الأدبي يشبه أية مؤسسة لأنه فعل كلام اكتسب طابعاً مؤسساتياً على حد تعبير تودوروف (3).

لقد شغلت الأجناس الأدبية أذهان المفكرين والنقاد عبر العديد من الآداب زمناً طويلاً باعتبارها: "تقاليد استنطيقية (في الأساليب والمواضيع) شكلت الأعمال الفنية" (4)؛ ويعد استمرارها عبر الزمن دليلاً قاطعاً على وجود تقاليد أدبية فرضت نفسها على الأدباء. ويحدث أن يخلق الأثر الأدبي شكله الذي يصبح تقليداً متبعاً، كما يحدث في الغالب أن يُصب الأثر الأدبي في شكل موروث من قديم الزمان؛ ولذا شبه بعضهم الأجناس الأدبية ببراميل "الدنايديات"، التي تملأ كل مرة برحيق مختلف، فتتشوه البراميل أحياناً بتأثير ما يصب فيها من مواد (5). غير أن الاهتمام بالأجناس الأدبية بدأ يفتر في العصر الحاضر على المستوى النقدي أو الفكري، نظراً لانتشار روح الثورة والتمرد على الثبات، بما في ذلك الثورة على التقاليد الفنية، ولم يعد التمييز بين الأجناس الأدبية ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا لأن: "الحدود بينها تُعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يُترك أو يُحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك" (6).

وزيادة عن هذا التداخل الذي لحق الأجناس الأدبية على مستوى الابداع، فإن الدارس الأدبي مُجبر على متابعة الابداع الأدبي من حيث التقنين والتنظير، وهذا ما يلاحظ باستمرار خلال عملية متابعة الابداع الأدبي عند الأمم المتطورة فكرياً وأدبياً، وحتى عندنا أيضاً. ونظراً لهذا الاهتمام الذي حظيت به الأجناس الأدبية، وما زالت تحظى به في الأدب العربي، فإنني أثرت الحديث عن ظاهرة أدبية بدأت تفرض نفسها بسرعة واضحة، ولم تحظ بعد بعناية الدارسين، رغم أنها أصبحت تشكل تقليداً أدبياً فنياً من حيث الشكل والمضمون، أي أنها اكتسبت طابعاً مؤسساتياً حسب اعتقادي، وأقصد بذلك النكتة.

(3) Todorov (TZVETAN): *L'origine des genres littéraires. In problèmes de littérature Arabe*, (3)

Centre d'études et de recherches économiques et sociales, Université de Tunis, 1978, p. 7.

(4) ويليك (رينيه): مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد 110، الكويت، 1987، ص 376.

(5) Brunel (P), Pichois (EL), Rousseau (A.M.): *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, (5)

Armand Colin, Paris 1983, pp. 70-71.

(6) ويليك (رينيه)، مرجع سابق، ص 376.

2- نشأتها وطبيعتها:

لا أزم أن هذه الصفحات بحث أكاديمي حول النكتة، لأن ذلك يتطلب وقتاً وجهداً وإمكانات وظروفاً ليست متوفرة لدي الآن على الأقل، ولكنها مجموعة من الأفكار والخواطر والملاحظات أبدتها حول ظاهرة أدبية أصبحت تشغل حيزاً معتبراً في الحياة الاجتماعية، هي ظاهرة "النكتة" التي بدأت تفرض نفسها في الأدب العربي الحديث، على الصحافة بمختلف أصنافها كما بدأت تفرض نفسها -ولو على استحياء- في مجال الطباعة والنشر. وقصدي من وراء ذلك لفت الأنظار الى هذا الميدان البكر.

يعرف الناس جميعاً النكتة، ويحبونها، ويبحثون عنها، بل يبحثون دوماً عن الجديد منها. ورغم إقبال الناس عليها، وانتشارها في بيئات مختلفة، وبين مختلف الفئات الاجتماعية، إلا أننا نستهلكها باستمرار دون التفكير فيها، ودون دراستها أو حتى محاولة ذلك. فعندما نتساءل: ما هي النكتة؟ أو ما هي طبيعتها؟ أو ما هي وظيفتها أو وظائفها؟ وأين تكثر وأين تقل ولماذا؟ ومن قائلها؟... الخ لا نجد الجواب الشافي، سواء تصفحنا مؤلفات تراثية أو مؤلفات حديثة كالموسوعات والمعاجم والقواميس وكتب التنظير الأدبي، عدا إشارات بسيطة جداً في القليل من القواميس والمؤلفات لا تشرح هذه الظاهرة الأدبية الابداعية التي بدأت تفرض نفسها علينا أو توضحها. والواقع أن كتب التراث العربي تتضمن الكثير من أصناف الفكاهة والسخرية، غير أن الباحث فيها عن "النكتة" بصورتها المعروفة حالياً لن يظفر بشيء ذي قيمة، وهذا هو السبب في خلو الموسوعات والمعاجم والقواميس منها. ولذا فالمرجح أنها حديثة النشأة، ولا شك أن المتمعن فيها سيلاحظ مدى تلاؤمها مع خصائص العصر الحديث ومتطلباته كروح التحرر، والسرعة في الخلق والتبليغ والاستهلاك، كما سيلاحظ تلاؤمها مع العصر الحديث أيضاً من حيث وظائفها، وبالتالي فهي ابنة العصر الحديث، وربما القرن العشرين على وجه التحديد.

يعرف المعجم الوسيط النكتة بأنها: " النقطة في الشيء تخالف لونه، والعلامة الخفية، والفكرة اللطيفة المؤثرة في النفس" (7) إنه لتعريف لا يتجاوز المعنى

(7) المعجم الوسيط، ج2، ط2، دار المعارف بمصر 1973.

اللغوي للمصطلح كثيراً، ويكتفي بمجرد إشارة مبهمة إلى "المخالفة" و "الخفاء" و "اللطف" دون تبيان دور ذلك على مستوى الابداع في مجال "النكتة".

أما القاموس الفرنسي "روبير الصغير" فيرجع كلمة نكتة (Blague) إلى أصلها "النير لاندي" (Blagen) الذي يعني "الانتفاخ"، ثم يعرفها بأنها حكاية مُتخيلة يراد الاقناع بها، ثم توسع معناها ليشمل المزاح والخطأ(8). ويستشف من تعريف القاموس الفرنسي أن النكتة حكاية خيالية، ذات طابع قصصي، تتضمن عنصر إضحاك بما تحويه من مزاح وخطأ.

وبعد التمعن في هذين التعريفين، وفي العديد من النكت، أستطيع القول إن النكتة حكاية قصيرة جداً تثير ضحك السامع أو القارئ. إنها جنس أدبي ذو طابع قصصي وهي قصيرة جداً من حيث زمن القص ومركزة جداً ومختصرة من حيث الأحداث، تعتمد الإضحاك أسلوباً، ويعبر بها الإنسان عن مواقفه وأفكاره وأحاسيسه المختلفة أثناء صراعه مع الحياة مثلما يفعل في بقية الأجناس الأدبية. إنها جنس أدبي لأنها تتخذ الكلمة -مقروءة أو مسموعة- مادة لها مثل بقية الأجناس الأدبية كالشعر والقصة والمسرحية والمقالة والخطبة... الخ، وتشترك مع تلك الأجناس في اتخاذها الحياة البشرية موضوعاً لها، فهي أداة لتعبير القائل والسامع عن أفكارهما وأحاسيسهما ورغباتهما، ومن ثم فهي أداة تعبيرية أيضاً بالنسبة لمستهلكها؛ وتتبع عادة: "من دافع نفسي جمعي"(9)، وتصاغ في قالب قصصي قصير جداً يثير الضحك. ولولا ذلك الدافع النفسي الجمعي الذي تتبع منه لما حظيت باهتمام الناس ومشاركتهم وجدانياً مبدعها أو قائلها في الضحك.

3- أنواعها:

يلاحظ المتمعن في النكتة أنها أنواع مختلفة، فهناك النكتة المحلية التي لا تندوق إلا في بيئتها المحلية لارتباطها بأحداث ووقائع محلية أو آنية، وهناك النكتة العامة أو العالمية التي تتخذ موضوعاً لها قضايا تهم العديد من البشر في

Petit Robert, T1, Paris 1979

(8)

(9) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار المعارف بمصر 1981، ص 245.

العديد من أنحاء العالم. فالنكتة الجنسية مثلاً متداولة في مجتمعات عديدة سرّاً أو علانية، كما توجد النكتة الدينية التي تسخر من رجال الدين أو تنتقدهم عند شعوب كثيرة. وبالتالي، فالنكتة محلية أو قومية بمحلية الثقافة المبدعة المستلهكة لها؛ غير أن هذا لا ينفي وجود عناصر فكاهية مشتركة بين البشر تكون فكاهات أو نكتاً تتذوقها نسبة كبيرة من البشرية رغم اختلاف بيئاتها الثقافية، وهذا أمر طبيعي إذ ثمة أفكار خاصة وأخرى عامة، وبالتالي هناك نكتة خاصة وأخرى عامة: "فعلی الرغم من كل ما يقال عن نسبية الفكاهة وارتباطها بالثقافة المحلية التي أنتجتها، وأنها تعبر خير تعبير عن الشخصية القومية، فإن بعض مظاهر الفكاهة تكشف عن وجود عناصر عامة يشترك فيها كثير من شعوب العالم التي لا ترتبط بعضها ببعض بأية روابط ثقافية واضحة. وثمة فكاهات أو (نكات) كثيرة جداً شائعة في كل أنحاء العالم ويتقبلها أفراد المجتمعات المختلفة التي توجد فيها، ويتذوقونها رغم ما بين هذه المجتمعات من تفاوت واختلاف" (10).

وتتعدد النكتة وتختلف باختلاف منطلقات التصنيف، فزيادة عن النكتة الخاصة والعامة، هناك أصناف أخرى داخل الصنفين السالفي الذكر. فضمن النكتة الخاصة توجد نكت العمال، والمتقنين، ورجال الدين، والفلاحين، والصعاليك، والنساء.. الخ. إنها نكت خاصة ولكنها تصدر من فئات اجتماعية مختلفة، فتحمل مفردات خاصة بها، وتدور حول موضوعات تهمها. ومن المحتمل أن لا تصدر النكتة من فئة اجتماعية معينة فعلاً، وإنما تصدر عنها افتراضاً، أي تُقال عنها، فينسجها مبدعها وفق لغة تلك الفئة وأفكارها وعقليتها واهتماماتها وذوقها. وبالتالي قد تصنف النكتة من حيث مصدرها، وقد تصنف أحياناً من حيث موضوعها.

وضمن النكتة العامة، توجد النكتة السياسية، والدينية، والاجتماعية، والجنسية بمعناها العام.. وتؤدي وظيفة تهم عدداً كبيراً من البشر عبر أمكنة مختلفة وثقافات مختلفة أيضاً، غير أنهم يشتركون في أفكار أو أحاسيس أو عواطف أو قضايا تكون موضوع النكتة، فيشتركون بالتالي في تذوق تلك النكتة، مع اختلافات طفيفة في صياغتها تتلاءم وطبيعة اللغة أو الذوق الخاصين.

(10) أبو زيد (أحمد): الفكاهة والضحك، مجلة عالم الفكر، عدد 3، الكويت 1982، ص 4.

وعموماً فإن التفكير في النكتة من حيث طبيعتها ووظيفتها أو وظائفها وشكلها خليق بالكشف عن أنواع النكت المختلفة وسبب اختلافها.

4- وظيفتها:

يظن المرء في الوهلة الأولى أن وظيفة النكتة هي الاضحاك والتسلية والامتناع فقط، وهي وظيفة ليست هينة، فلا أحد يجهل أهمية الضحك وقيمتها في حياة الانسان، لدرجة أن مفكرين يرون أن الفارق الجوهرى بين الانسان والحيوان يكمن في قدرة الانسان على الضحك، وافتقار الحيوان إليها.

والضحك حالة نفسية أثارت اهتمام المفكرين وعلماء النفس والأطباء، فحاولوا شرحها ومعرفة كنهها. وما يهمنا نحن من الضحك هو ذلك الانشراح والانطلاق الذي تخلقه النكتة عند القارئ أو السامع، فتتطلق نفسه على سجيته، متخلصة من القيود والأثقال، في ضحك يريح النفس ويمتعها. وبذلك فالممتعة الناتجة عن الضحك هي الوظيفة الأولى أو المباشرة للنكتة. وهي التخفيف عن النفس والتنفيس عنها مما لحقها من تعب الحياة ومشاقها، وبخاصة في العصر الحديث.

وبعدما يستمتع القارئ أو السامع ويتسلّى بالنكتة، قد ينتبه الى وظيفة أخرى للنكتة، تتمثل في النقد بمختلف أنواعه وبخاصة نقد الممنوع والمحرم:

أ- نقد سياسي: مثل نقد شخصية سياسية أو وضع سياسي معين؛ فكثيراً ما كانت الأوضاع السياسية وما زالت محل تنكيت. لقد ضحك الكثير من الناس على ذلك المسؤول السياسي الكبير الذي وقف يخاطب جمهوراً منوهاً بإنجازات الدولة بعد الاستقلال وسياستها الحكيمة قائلاً: "لقد كنا غداة الاستقلال على حافة الهاوية، وبفضل جهود الدولة وسياستها الحكيمة بخطونا الآن خطوات الى الأمام!"

يريد قائل هذه النكتة نقد سياسة الحكومة على لسان أحد أفرادها بالذات، فيعدّما كانت البلاد غداة الاستقلال في وضع سيئ، وكأنها على حافة هاوية ستسقط فيها، تقدمت خطوات الى الأمام، وبذلك أصبحت في عمق الهاوية، وكأنه

يقول لذلك المسؤول: ان سياستكم الحكيمة أوصلت البلد إلى عمق الهاوية. إنه نقد سياسي لاذع وذكي.

ب- نقد اجتماعي: مثل انتقاد النكتة لآفات اجتماعية كالانحرافات والعادات السيئة والمفاهيم أو الأفكار الغريبة التي لا يتقبلها المجتمع.

فما أكثر النكت التي تنتقد طمع التجار وجشعهم، وما أكثر النكت التي تنتقد رياء البعض من رجال الدين وخبثهم، وما أكثر النكت التي تنتقد ظواهر اجتماعية مختلفة كالبلبل، وخداع الزوجين لبعضهما البعض، وتسلب الآباء.. الخ.

ومن الأمثلة على ذلك موضوع سخيرية الأقوام من بعضهم البعض: "النقي فرنسي وانجليزي على طاولة الأكل خلال سفر بالباخرة، فثار بينهما نقاش حول محاسن كل قوم ومساوئه. فقال الفرنسي محتداً: لا أدري ما هو الفرق بين الانجليزي والحيوان!. فرد عليه الانجليزي بهدوء، الفرق واضح جداً: إنه الطاولة!". وقال تونسي لجزائري "يتميز الجزائريون بخصال حميدة جداً، لولا عيب واحد فقط، فرد الجزائري بحدة: ما هو هذا العيب؟ ما هو؟ فأجاب التونسي بهدوء: هذا هو!".

ولا شك أن البحث الدقيق سيكشف عن وظائف النكتة المختلفة، فهي ذات وظيفة واحدة أحياناً، وهي ذات وظائف متعددة أحياناً أخرى، وقد تنتشر في وقت معين النكتة ذات الوظيفة الملائمة لأحداث ذلك الوقت أو لظروفه، كما يمكن أن تنتشر نكت ذات وظائف متعددة في وقت واحد.

5- جغرافيتها:

النكتة إذن أنواع، ولها وظائف عديدة ومختلفة، تكثر في المجتمع حيناً وتقل أحياناً أخرى، تبعاً لتغير الجو النفسي والاجتماعي الخاص والعام، ولذا فهي تكثر عند شعوب كالشعب المصري مثلاً نتيجة لظروف مر بها، ثم تتحول أحياناً إلى طبيعة سائدة في المجتمع كما هو الشأن في المجتمع المصري، وتقل عند شعوب أخرى كالشعب الجزائري المشهور بالعبوس والحدة في الطبع. ومن الصعب جداً تصور شعب أو مجتمع يخلو تماماً من النكتة وشعب منكأ أبداً الدهر حسب

رأي نظريات أثبت البحث العلمي الرصين تفاهتها كالنظرية العرقية أو المناخية مثلاً. وكل ما في الأمر أن النكته مرتبطة بظروف معينة في الحياة وبمستوى فكري وحضاري، وهذا ما جعل الجزائريين يجهلونها عندما كانوا يعيشون تحت وطأة الاستعمار حياة يغلب طابع البداوة والبؤس والظلم، فلجأوا الى وسائل العنف للتخلص من واقعهم ذاك. وبعد الاستقلال بدأ طابع البداوة يخف شيئاً فشيئاً في المجتمع الجزائري، وأصبحت وسائل العنف غير ملائمة لمجابهة السلطة وظروف الحياة المختلفة، فلجأوا الى النكته، ولذا ازدهرت في الجزائر منذ أواخر الستينات ازدهاراً عجبياً، وبلغت حدّاً مثيراً في الثمانينات نظراً للتغيرات الاجتماعية السريعة جداً والصعوبات العقلية التي أصبح الانسان الجزائري يواجهها أثناء تعامله مع السلطة بمختلف مفاهيمها وأنواعها، فلجأ الى التنكيت لينفس عن نفسه أولاً، ثم لينتقد واقعه المتداخل. وعلى هذا الأساس يصعب علينا تصور مجتمع حديث يخلو تماماً من النكته، ولكن المجتمعات تختلف في مدى إبداع كل واحد منها للنكته واستهلاكه لها باختلاف ظروف تلك المجتمعات، ومستوى تطورها العقلي والحضاري، وهذا ما يجعل نكتاً أجنبية لا تثير فينا أي ضحك، لأنها صادرة من وضع غير وضعنا وثقافة تختلف عن ثقافتنا، وبالتالي فهي تعبر عن شخصية تختلف عن شخصيتنا أيضاً.

وإذا قلنا بعدم وجود مجتمع خال من النكته، فهذا لا يعني تساوي المجتمعات في التنكيت، إذ ثمة مجتمعات منكته، ومجتمعات أقل تنكيتاً أو نادرة، ومرد ذلك إلى أن النكته لا تنشأ في بيئة تعتمد على وسائل عملية -غير فكرية- في التعبير عن نفسها أو مواجهة واقعها؛ ولا تنشأ في بيئة تعتمد نمطاً معيشياً متكرراً رتيباً دون مفاجآت أو تعقيدات كالحياة البدوية مثلاً، ولذلك فهي تقل في البوادي والأرياف، وتكثر في المدن حيث الحياة معقدة، والاضطرابات النفسية متعددة، وصور الحياة ومواقفها مختلفة من شخص الى آخر ومن يوم الى آخر، ومن حي الى حي، الأمر الذي يولد الكبت والتناقض.

أما في الأرياف والقرى، فنجد بقية الأنواع الأخرى من الفكاهة كالنادرة أو الطرفة، والسخرية والتهكم.. الخ.

ونظراً الى تقلص المسافات بين البشر في عصرنا هذا بفضل تطور وسائل الاتصال وسرعتها وانكسار الحدود السياسية أو جغرافية أو دينية أو فكرية،

أصبحت النكتة تجوب أطراف العالم على أسلاك الهاتف وموجات الراديو والتلفزيون، ومطبوعة في مختلف أنواع الصحف، فصار العربي مثلاً يسمع النكتة الفرنسية أو الإيطالية ويستمتع بها ويضحك لها، قبل الفرنسي أو الإيطالي أحياناً، ثم يرويها بعد ذلك لبني قومه بلغته القومية، بعدما يكون قد أخضعها إلى نظامه اللغوي والأسلوبي، وإلى الذوق السائد عند مستمعيه، فيطراً عليها شيء من التغيير. ولا شك أن دراسات مقارنة للنكتة عبر لغات أو ثقافات مختلفة لن تكون عديمة الجدوى.

6- خصائصها وبنيتها:

يلاحظ المتمعن في النكت المختلفة أنها تتكون في الغالب من قاص أو راو، يرسل خطاباً قصيراً جداً في أسلوب قصصي مركز جداً إلى مستمع مخاطب حقيقي أو افتراضي، فردي أو جماعي، بلغة تميل إلى الواقعية أو الإيهام بالواقع، وعادة ما تخلو من الصور البلاغية، ويدور الخطاب حول حادثة وحيدة أو حادثة رئيسية وحوادث فرعية تخدمها، وتتم عملية إرسال الخطاب بين الطرفين بإثارة الضحك عند المخاطب نتيجة للحدث أو الأحداث غير المتوقعة، وهذا بناءً على لبس أو غموض أو تناقض مقصود عادة وغير مقصود أحياناً في بنية الخطاب. وعليه فالعناصر الأساسية المكونة للنكتة هي: الراوي أو القاص الذي لا يشارك عادةً في الحدث أو الأحداث. والبطل -أو الأبطال- الذي قام بالحدث أو الأحداث في الزمن الماضي عادةً، وقد يكون الفاعل أو البطل معلوماً أو مجهولاً. ثم الغموض أو اللبس أو التناقض -المقصود في الغالب وغير المقصود أحياناً- الذي يخلق مفاجأة غريبة غير متوقعة في ذهن المخاطب، إما على البطل أو على فاعل الحدث الذي قام بفعل غير متوقع، أي غير طبيعي، أو على نفسه هو لأنه كان ساذجاً، وانساق به ذهنه إلى حيث لا ينبغي له الانساق.

ويرتبط عنصر الضحك في النكتة بالمفاجأة الغريبة التي تكون نتيجة لتلاعب المبدع بالألفاظ تلاعباً: "من شأنه أن يصنع معنى مزدوجاً، فهناك المعنى الظاهري الذي لا يثير الضحك إذا استعمل استعمالاً مألوفاً، والمعنى الخفي الذي لا يثير الضحك إلا لكونه مرتبطاً بالمعنى الأول" (11). ومن هذا التلاعب

(11) نبيلة إبراهيم: المرجع السابق، ص 246.

الايجابي بالألفاظ ينتج معنيان متناقضان ومرتبطان في الوقت نفسه أو صورتان متناقضتان في الجوهر ومتشابهتان في المظهر فيقصد المبدع أو الراوي أو المعنى الأول -الخفي أو الجوهري- ويفهم المخاطب أو المستمع المعنى الثاني -الظاهر- لارتباطه بالأول، واشتراكهما في جانب معين. وعندما يدرك المخاطب أو السامع خطأه في الفهم والادراك -وهو خطأ عادة ما يكون الراوي قد دفعه إليه عن قصد- يتحول ذلك الخطأ العقلي الى مفاجأة غريبة غير متوقعة عنده، فيضحك من ذلك التأرجح أو السقوط الذهني الذي وقع ضحية له، مثلما يضحك الانسان عندما يرى شخصاً محترماً، يفترض فيه الاتزان والثبات، يسقط على الأرض دون أن يكون لذلك الفعل خطر كبير على الفاعل، يغير حالة المفاجأة المثيرة الى حالة عطف أو خوف..الخ.

يولد التلاعب اللفظي في النكتة دلالات أو صوراً ذهنية طبيعية من حيث بنيتها السطحية، وغير طبيعية من حيث بنيتها العميقة أو غير المباشرة في الوقت نفسه، وتكون نتيجة كل ذلك تناقضاً نابعاً من تضاد لغوي، أو تناقض دلالي باختلاف البيئات اللغوية، أي باختلاف محمول الكلمة الواحدة بين البيئات والمستويات المختلفة، أو من تناقض أشمل من التناقض اللفظي ويكمن بين الصورتين أو مجمل الصور المكونة للنكتة.

وتبلغ النكتة ذروتها حين يصل التناقض بين الدالتين أو الصورتين حداً يستحيل معه التوفيق بين الطرفين الحقيقي والمتوهم (12). ومن الأمثلة على ذلك النكتة التالية: "سأل الضابط المحقق الرجل المتهم برمي حماته من الطابق الرابع، لماذا رميت بحماتك من الطابق الرابع؟ فأجاب الرجل: لأنه لا يوجد في عمارتنا طابق أعلى!".

تتكون النكتة من راو يرويها على سامع مخاطب افتراضي، وتدور أحداثها في الزمن الماضي بين شخصين هما الضابط المحقق والمتهم. وتحمل خطاباً الى المستمع يتضمن كره الأزواج لحمواتهم، بدليل أن بطل النكتة رمى بحماته من الطابق الرابع ليتخلص منها. ولما سأل المحقق عن سبب فعلته، أي لما طلب منه تبرير عمله، كانت الصورة الذهنية المتوقعة عند المحقق أن يبرر الرجل

(12) أبو زيد (أحمد): مرجع سابق، ص 9.

عمله بأسباب منطقية، ولكن الصورة التي يقدمها تفاجيء المستمع مفاجأة كبيرة غير متوقعة بناء على ذلك اللبس الواقع فيما كان يرمي إليه المحقق وما كان يفكر فيه المتهم، ويرد عليه بأنه رماها من الطابق الرابع لعدم وجود خامس، وهذه صورة تبين مدى حقد المتهم على حماته. ومن تناقض الصورتين يضحك السامع إما على نفسه لأنه كان يتوقع جواباً آخر، أو على المتهم لأن حقه على حماته أعماه عن فهم سؤال المحقق أو على نفسه وعلى المتهم في الوقت نفسه. وهكذا نلاحظ أن النكتة مرحة ذهني، أساسها الكشف المفاجئ عن المعنى المزوج (13)، بفضل قدرة مبدعها على التلاعب اللفظي الذي يخلق عند السامع أو يوحي له بمعنى أو بصورة غير المعنى أو الصورة الحقيقيين، ومن ثم ندرك أن فعل الكلام في النكتة فعل "خاص" له عناصر أو بنية خاصة، ويتطلب المشاركة الوجدانية بين الراوي والمستمع.

وبذلك فالنكتة إبداع أدبي يبدعه مبدع للتفيس عن نفسه، فيتداوله جمهور عبر قنوات كالمشافهة ووسائل الاعلام المختلفة، وحتى الطباعة حيث بدأت تظهر مجموعات مطبوعة من النكت هنا وهناك مثل مجموعات "مائة نكتة" الفرنسية.

ويمكننا القول أن النكتة "مؤسسة" لها خصائصها، وتقاليد فنية وعملية، بدأت ترسخ في الحياة الاجتماعية الاستهلاكية، وربما سترسخ في الحياة الفكرية مستقبلاً. والبعض من المتقنين لا يابهون كثيراً بالنكتة لأنهم يعدونها فرعاً من الأدب الشعبي، اعتماداً على شعبية لغتها أو عاميتها في الغالب. غير أن هذا التقسيم الطبقي للإبداع الأدبي المستند إلى طبقية اللغة، لم يعد له مبرر الآن، بعدما تغيرت الأوضاع اللغوية والثقافية في الكثير من الأمم، ولم يعد الفكر أو النقاء اللغوي حكراً على طبقة معينة، بل أصبح المبدعون يبرزون من طبقات مختلفة، ومن ثم فالنكتة جنس أدبي، مثل بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وتتضمن مثلها مستويات لغوية مختلفة تتماشى ومنتجها أو مستهلكها، ولذا نجد نكتاً عامية اللغة أو شعبية، ونكتاً فصيحة اللغة راقية العقلية، حسب الفئة التي تنتمي إليها إنتاجاً أو استهلاكاً.

(13) نبيلة إبراهيم: المرجع السابق، ص 247.

7- الفرق بينها وبين أصناف الفكاهة الأخرى:

لا يكاد الفرق بين النكتة وبين بقية أنواع الفكاهة الأخرى يظهر، لأنه دقيق جداً، فالعديد من الناس لا يفرقون بين مختلف أنواع الفكاهة الأدبية -بما فيهم الدارسون- لاشتراكها في عنصر الضحك والبهجة والسرور، غير أن المتمعن في هذه الأنواع الأدبية المضحكة يلاحظ بأن النكتة تشترك مع بقية الأنواع الفكاهية في الضحك والسرور، وتختلف عنها في البناء والوظيفة.

فمن حيث البناء، تعتمد النكتة في الاضحاك على عنصر المفاجأة النابع من التناقض في المعاني أو الصور، بينما تعتمد بقية الأنواع كالنادرة والسخرية والتهمك.. الخ على عنصر الطرافة والغرابة والجدة والانفراد والمبالغة.

أما من حيث الوظيفة فأينما كيف تؤدي النكتة وظائف أخرى زيادة عن وظيفة الامتاع والتسلية، بينما تركز بقية الأنواع على الامتاع والتسلية والتفيس.

وإلى جانب الاختلافات في البناء والوظيفة ثمة اختلاف -قد يزول مع تطور جنس النكتة- موجود حالياً، يتمثل في أن النكتة مجهولة المصدر عادة، بينما تكون أنواع الفكاهة الأدبية الأخرى قصصاً مروياً موثقاً ولو توثيقاً إيهامياً. وهذا سبب آخر من الأسباب التي جعلت البعض من الدارسين يعدون النكتة أدباً شعبياً. والواقع -الآن- أن مبدع النكتة مجهول في جل الأحيان لأنه ناقد أو ساخر، ولكي يكون في منجاة من موضوع نقده أو سخريته، يفضل أن يبقى مجهولاً حتى لا يعرض نفسه لأي أذى. ومما يؤكد هذا الرأي أن الدول التي تتمتع بشيء من حرية القول أو حرية التعبير تقسح المجال أمام منكيتها لنشر نكتهم في مختلف وسائل الاعلام أو في نشرات خاصة معلومة المؤلف أو الجامع على الأقل. ومن الأمثلة على ذلك المنكت الفرنسي "جان روكاس" و"روكاسياته" في الاذاعة والتلفزيون الفرنسيين.

أما في الدول التي تفتقد حرية التعبير، أي حرية التنكيت، فإن النكتة التالية خير تعبير عن ذلك الوضع: "انتشرت نكت كثيرة ومتنوعة حول رئيس لدولة عربية حتى بلغته، فاغتاظ غيظاً شديداً، وطلب من رئيس مخابراته أن يحضر له المجرم الذي يتقول عليه بمثل ذلك الكلام. وخوفاً من العقاب خرج الرجل يبحث في المقاهي عن أي إنسان يسمعه يقول نكتاً يقدمه الى الرئيس وينجي نفسه.

وقادته الصدف الى إنسان بئيس يتسلى بسرد النكت والناس حوله يضحكون. فاختلطته المخابرات وقدمه رئيسها الى رئيس الدولة قائلاً: هذا هو يا سيدي. وبدأ الرئيس يناوشه: إذن أنت القائل كذا وكذا! ويسرد نكتة من النكت، فيعندر ذلك المسكين بأن الأمر مجرد مزاح فقط، وشيناً فشيناً استشاط الرئيس غضباً وصرخ في وجه ذلك المسكين: ألا تعرف أنني الضابط كذا والأمين العام للحزب ورئيس الجمهورية! فرد المسكين مرتجفاً: لا يا سيدي، لم أقل هذه أبداً. وهكذا نلاحظ أن النكتة تشترك مع بقية أنواع الفكاهة الأدبية في عناصر فرعية، وتختلف عنها في العناصر الأساسية.

8- مناهج دراستها:

بعدما اتضح لنا أن النكتة جنس أدبي له خصائصه ووظيفته، نتساءل عن وضعها إزاء مناهج البحث الأدبي، ما دامت جنساً مثل بقية الأجناس الأدبية؟! والواقع أن دراستها لا تختلف منهجياً عن دراسة بقية الأجناس الأدبية وبخاصة ذات الطابع القصصي.

فالمناهج التاريخية مناسبة للكشف عن الظروف التي أنتجتها، وهو القادر على الكشف عن أصولها، وتتبع مراحل تطورها.. الخ. والمنهج النفسي هو القادر على تفسير الكبت الجمعي أو الفردي الذي أبدعها أولاً، ثم الذي هيأ لها أرضية الذبوع والانتشار. ويكشف المنهج الاجتماعي عن الفئة الاجتماعية التي أبدعتها، أو عن الفئة الاجتماعية التي استهلكتها وخصائصها الاجتماعية، ثم يكشف عن ظروف ذبوعها وانتشارها اجتماعياً.

أما المناهج البنائية فتكشف عن خصائصها البنائية وعناصرها، ودور كل عنصر في تشكيلها الفني. وهكذا نلاحظ أن أي منهج من المناهج السابقة الذكر - وحتى التي لم تذكر - صالح لدراسة النكتة دراسة أدبية، لأنه يجب عن جانب من جوانبها المختلفة ويكشف غموضه. ولا شك أن البحث الأكاديمي المنهجي سيساعد كثيراً في الكشف عن أسرار النكتة من جهة، ثم في تطورها كجنس أدبي معاصر يتلاءم مع طبيعة العصر من جهة ثانية.

9- الخاتمة: (نحو تعريف للنكتة)

وخلاصة القول: فإن النكتة مؤسسة أدبية أساسها فعل كلام. وبالتالي فهي جنس أدبي مثل بقية الأجناس الأدبية القصصية؛ إنها خطاب قصير جداً، بأسلوب قصصي مُركّز جداً، يسرده راو أو قاص ظاهر أو مستتر على مخاطب أو مستمع حقيقي أو افتراضي. ومضمون الخطاب حدث قام به شخص غائب أو أشخاص غائبون في زمن ماض. ويثير الخطاب، بعد نهايته، عند المتلقي الضحك بسبب مفاجأة غريبة غير متوقعة يخلقها في ذهنه تناقض في المعنى أو في الصور، عمد إليه مبدعها عمداً في الغالب لاثارة الضحك عند المتلقي. وكلما كان التناقض واسعاً، تكون المفاجأة أقوى، وبالتالي تكون النكتة أحلى وأنجح بالنسبة إلى مرسل الخطاب وإلى مستقبله أيضاً.

واعتقد أن النكتة سيكون لها شأن في عالم الأدب، فهي جنس أدبي يتلاءم كثيراً مع طابع عصرنا الحديث؛ عصر السرعة في كل شيء. واعتقد أن هذا هو سبب نشأتها حديثاً.

عبد المجيد حنون

معهد اللغة والأدب العربي

جامعة عنابة - الجزائر

في المقامة والمقام

نحاول في هذا البحث أن نعود الى تعريف المقامة بالاعتماد على نصوص متنوعة أسبقها تاريخياً مقامات الزُهَّاد والوعاظ (ج "مقام" لا مقامة) وآخرها مقامات السيوطي (ت 911هـ) وناصر اليازجي (ت 1287 هـ) وهو من أواخر من كتب مقامات تدخل في إطار أدبنا ما قبل الحديث.

ولا شك أن في هذا الجمع بين نصوص متباعدة لم تخص جميعها بدارسات مفردة مجازفة وأن في البحث عن تعريف نظري لظاهرة أدبية تاريخية متعددة مجازفة أخرى، لما نعلمه من تناقض بين مقتضيات التتظير ومقتضيات البحث في الواقع التاريخي المعقد. ولكن عذرنا في هاتين المجازفتين أننا لا نطمح إلى دراسة هذه النصوص دراسة شكلية ودلالية وإنما نتخذها واقعاً تجريبياً نستمد منه تعريفنا للمقامة ونختبر فيه وجاهة هذا التعريف وصلاحيته.

وعذرنا أيضاً أن الدراسات الحديثة لم تعد تعتبر الجنس الأدبي نموذجاً مفارقاً للنصوص (1) وإنما تعتبره مبدأً ديناميكياً يجعل النصوص تتشابه فيما بينها كما يجعلها تختلف وتتضارب وذلك عبر لعبة توليد وتحويل هي نفسها متحولة فسنحاول المراوحة بين النظر في نشأة المقامة والنظر في مآلها دون أن نعتبر مقامات الهمذاني أو مقامات الحريري "نموذجاً أصلياً" وفت له بعض النصوص فكانت "مقامات حقيقية" وأخلت به نصوص أخرى فكانت مقامات "متجمدة" أو "زائفة" (2). ولكن وعينا بتاريخية الجنس الأدبي وبقيامه على التحول المطرد لم

(1) انظر المؤلف الجماعي : Théorie des genres, Paris, 1986

(2) نجد هذا التصور في دراسات كثيرة منها كتاب عبد الملك مرتاض "فن المقامات في الأدب العربي (الجزائر 1988) ومقال "مقامة" بدائرة المعارف الإسلامية (ط 2 تأليف كارل كلمان ومراجعة شارل بلا) ونجده في دراسة للدكتور محمود طرشونة عن "فن المقامة في الأندلس" (الحوليات، عدد 28، 1988).

يمنعنا من البحث أو العثور عن العنصر الثابت الذين يكون مدار هذا التحول دون أن تطاله حركته. ولعلنا نستجيب في ذلك الى بعض مقتضيات التجريد أو التأليف أو لعلها الرغبة في السكينة الى الثابت الأوحد.

وسنبين أولاً العلاقة الحميمة التي تربط المقامة بـ "المقام" وبأشكال خطابية أخرى كالخطبة والوصية والأحاجي والمناظرة والمحاورة.. الخ حتى نعدل من الرأي القائل بأنها بدعة بديع الزمان (3) وبأنها "زهرة برية لا يعرف منشأها" (4) ثم نبين عمليات التحويل التي أخضعت المقامة إليها هذه الأشكال وبذلك نبرز طرافة المقامة ونحاول في نفس الوقت عقلنة هذه الظاهرة الأدبية التي بدت وكأنها طفرة أو تولد تلقائي.

فليس المقام مجرد معنى اشتقاقي نرد إليه المقامة بل هو مصطلح استعمله أهل الأخبار لأفادة نوع من الخطب التي كان يلقيها الزهاد والوعاظ "بين يدي" ذوي السلطان من خلفاء وملوك وولاة. فالمقام خطبة وعظية ولكنه خطبة وعظية مخصوصة يصحبها ويميزها ذكر لـ "مقام القول" أي لمجموع الظروف التي تحددها وتجعلها واقعة في زمان ومكان معينين. ولعل في هذا اللقاء الغريب بين المعنى الاصطلاحي القديم "مقام" والمعنى الاصطلاحي الحديث "مقام القول" (Situation du discours) دلالة على ما يميز "المقام" عن الموعظة الصرف وعن غيرها من الخطب.

فقد ميز ابن قتيبة في "عيون الأخبار" بين "المقامات" و "المواعظ" بأن عقد للمقامات باباً وللمواعظ باباً آخر فكان يقدم للموعظة بقوله مثلاً "كلام للحسين: قال في كلام له" وكان يقدم للمقام بقوله مثلاً "مقام خالد بن صفوان بين يدي

(3) يبدو أن القدامى خلافاً لما هو رائج في الدراسات الحديثة ربطوا بين لقب الهمذاني "بديع الزمان" وقدرته العجيبة على الحفظ. يقول الثعالبي: "... وكان (الهمذاني) صاحب عجائب وبدائع منها أنه كان يُتشد الشعر لم يسمعه قط، وهو أكثر من خمسين بيتاً، إلا مرة واحدة فيحفظها كلها ويؤديها من أولها الى آخرها (...). وكان يُقترح عليه عمل قصيدة وإنشاء رسالة في معنى بديع وباب غريب فيفرغ منها في الوقت والساعة... ويُقترح عليه كل عريض وعسير من النظم والنثر فيرتجله أسرع من الطرف على ريق لم يبلغه ونفس لا يقطعه وكلامه كله عفو الساعة وفيض اليد ومسارة القلم ومسابقة اليد للفهم..." (بتمية الدهر).

(4) Kilito, Abdefattah, *Les séances: Récits et codes culturels chez Hamadhani et Hariri*, Paris 1983, pp. 12-13.

هشام" (أي هشام بن عبد الملك). فالمواعظ خلافاً للمقامات لا تقيد بمتقبل خاص ولا بذكر لأي معطى آخر من معطيات مقام القول (s). ولئن صاحب مقام القول الكثير من الخطب السياسية وكان هاماً محدداً للخطبة لأنها جزء من واقع اجتماعي وسياسي ولأن ملقي الخطبة يريد أن يتدخل مباشرة في هذا الواقع فإن مقام القول في المقام هو الذي صيغت منه تسميته. ونعلم ما لأسماء الأجناس ولعناوين النصوص من أهمية، فهي غير اعتباطية لقيامها على الاصطلاح وهي إلى ذلك تمثل موقعاً استراتيجياً في النص. إنها تحدد هويته التي يدخل بها مجال النصوص التواصلية.

ولكي نبين العلاقة بين المقام والمقامة يمكن أن ننطلق من توضيح لبنية المقام. ولنضرب مثلاً على ذلك مقام خالد بن صفوان بين يدي هشام. ففي هذا المقام لم تقتصر الإشارة إلى مقام القول على العنوان وإنما وجدنا وصفاً له قبل خطبة خالد بن صفوان وبعدها: "قال خالد: وفدت عليه (أي على هشام) فوجدته قد بدأ يشرب الدهن وذلك في عام باكر وسميه وتتابع ولية وأخذت الأرض زخرفها فهي كالزرايبي المبنوثة والقباطي المنشورة وتراها كالكاפור لو وضعت فيه بضعة ولم تترب وقد ضربت له سرادقات حبر بعث بها إليه يوسف بن عمر من اليمن تتلأأ كالعقيان، فأرسل إلي فدخلت عليه ولم أزل واقفاً ثم نظر إلي كالمستطوق لي فقلت: يا أمير المؤمنين أتم الله عليك نعمه ودفع عنك نقمه، هذا مقام زين الله به ذكري وأطاب به نشري إذ أراني وجه أمير المؤمنين ولا أرى لمقامي هذا شيئاً هو أفضل من أن أنبه أمير المؤمنين لفضل نعمة الله عليه..". وبعد أن ذكرت الخطبة عاد الراوي فذكر مرة أخرى مقام القول بعد أن ألقى القول "فيكي هشام وقام ودخل، فقال لي حاجبه: لقد كسبت نفسك شراً.. دعاك أمير المؤمنين لتحديثه وتلهيه وقد عرفت علته فما زدت على أن نعتت إليه نفسه. فأقمت أياماً أتوقع الشر، ثم أتاني حاجبه فقال: قد أمر لك بجائزة وأذن لك في الانصراف" (6).

ويمكن أن نبدي ملاحظتين حول هذا المقام

(5) ابن قتيبة، عيون الأخبار، بيروت ط1، م1، ج1، ص ص 70-371.

(6) المصدر نفسه، م1، ج2، ص ص 68-370.

(1) إن هذا المقام خطبة جعلت في إطار من الأحداث قبل إنجازها وبعده. وهذا الإطار المحدد لمقامها جعلها تتساق في منطق سببي زمني أي أنه حول الخطبة الى قصة. فالمقام بهذا المعنى خطبة "مسرّدة" (narrativisé).

(2) إن للمقام باعتباره مصطلحاً معنى اشتقاقياً يذكّر به المصطلح ويذكر به النص نفسه. "المقام" اسم مكان من قام أو مصدر ميمي منه، فهو يعني أمرين:

- القيام أي الوقوف وقد ذكر في النص أن الخطيب ظل واقفاً "ولم أزل واقفاً...".

- مكان القيام والاقامة بالمكان. فهو يعني الثبات في مكان واحد. وهو ثبات للخطيب فهو يقوم، أي يقف ولكنه يظل ثابتاً في مكانه. وثبات للسامعين أيضاً فهشام بن عبد الملك ظل جالساً في السراقات التي ضربت له.

فالمقام يعني المجلس والجماعة الذين يضمهم مكان واحد، فهو يدل على وضعية للمتكلم وللمتقبل معاً تتسم بثبات الطرفين في مكان وبوقوف المتكلم دون الآخرين.

وما كنا لنستفيض في ذكر هذه المعاني لولا دلالتها على خصائص المقام باعتباره شكلاً خطابياً مخصوصاً.

فمقام الشفاهة في حد ذاته يجعل الكلام حدثاً ويجعل له قوة إنجازية لأن الحديث الشفوي عملية جسدية حسية. إنه صوت وحركة ينبعثان فيغزوان المكان ويملآن المجلس. أما في المقام فقيام الخطيب يزيد في إضفاء هذا الطابع الانجازي للكلام لأن الوقوف إشراف على المكان وسيطرة عليه بالنظر والصوت.

ويبدو أن المقامة لا تشترك مع المقام في الجذر الثلاثي والصيغة الصرفية أي في الاسم فحسب بل تشترك معه في إفادة مقام القول نفسه. والطريف أن نصوص المقامات تذكر المقامة بمعنى المجلس وبمعنى قيام الخطيب. يقول الهمذاني في المقامة الوعظية مقدماً لخطبة أبي الفتح الوعظية: "حدثنا عيسى بن هشام قال: بينما أنا بالبصرة أميس حتى أدى بي السير الى فرضة قد كثر فيها

قوم على قائم يعظهم وهو يقول: أيها الناس إنكم لم تتركوا سدى... وبعد أن يذكر جزءاً من الخطبة يقول: قال عيسى ابن هشام: فقلت لبعض الحاضرين: من هذا؟ قال: غريب قد طرأ لا أعرف شخصه فاصبر عليه الى آخر مقامته لعله ينبيء بعلامته" (7).

وقد بقيت ذكرى هذا المعنى الاشتقاقي والاصطلاحي للمقامة على مدى العصور. فالسيوطي في مقامة الرياحين مثلاً يقول بعد وصفه لمجلس الرياحين: "فهجم الورد بشوخته ونجم من بين الرياحين معجباً بإشراق صورته وإخراق صولته وقال: خطاب الورد (...) ثم يذكر خطاب النرجس، فقام النرجس على ساق ورمى الورد منه بأحداق وقال... فقام الياسمين وقال: آمنت برب العالمين.. فقام النسرين بين القائمين منتصراً لأخيه الياسمين... فقام البنفسج وقد التهب ولاحت عليه زرقة الغضب فقام النيلوفر على ساق وحشد الجيوش وساق... فقام الآس وقد استعد وقال: لقد تجاوزت يا نيلوفر الحد.. فقام الريحان وقال: يا آس لأجرحك من جرح ماله من آس.. الخ (8).

وليست غايتنا من الحديث عن قيام الخطيب جعل هذا العنصر من الثوابت في نصوص المقامات، فالبلّغ يكون جالساً أحياناً إذا كان المجلس مجلس سمر أو إذا كان يؤدب الصبيان مثلاً. وإنما نرمي الى إبراز معطى أساسي يفيد وضعية التلطف في المقام والمقامة ويظل اسم النص (مقام، مقامة) يذكر به وإن غاب في النص. ثم إن إشتراك المقام والمقامة في الاسم لا يعكس تناظراً في مستوى وضعية التلطف هذه فحسب بل يعكس تناظراً آخر في مستوى بنية النص أيضاً. فقد جعل الراوي في مقام خالد بن صفوان مقدمة للخطبة ذكر فيها مقام القول كما رأينا وجعل لها ذيلاً ذكر فيه مقام القول بعد أن تم القول. وكذلك قدم الهمداني لخطبة أبي زيد بذكر ظروف حفت بها ثم قطع الخطبة وذكر ظروف أخرى ثم ساق بقية الخطبة وعاد الى ذكر ظروف أخرى حفت بها بعد أن ألقيت. ويمكن أولاً أن نبسط الأمور وأن نتجاهل الفوارق بين المقام والمقامة بأن نبرز التناظر بينهما في هذين الرسمين:

(7) الهمداني، المقامات، تحقيق محمد عبده، القاهرة، ص 30-136.
(8) السيوطي، جلال الدين: مقامات السيوطي الأدبية واللبية، تحقيق أحمد الطويلي، تونس- استانبول 1988، ص.ص 39-63.

وضعية التلفظ في المقام والمقامة

خطبة

خطيب ← سامع أو سامعون
(قائم)

البنية

وصف لمقام القول - القول - وصف لمقام القول

وبما أن المقام سابق زمانياً للمقامة فإننا نفترض أن المقام هو الذي وفر للمقامة البنية الشكلية (L'ossature formelle) والاطار الاصطلاحي اللذين مكناهما من الانخراط في شبكة تقبل النصوص. ولا يعني هذا أننا نرى في المقام سبباً في نشوء المقامة أو مؤثراً من جملة المؤثرات فيها وإلا فإننا لا نرى فائدة من العودة الى طرق هذا الموضوع الذي استقصاه بلاشير وماسنو وغيرهما بالدراسة التاريخية. بل نرى أن المقام كان إطاراً عرفياً ملائماً لظهور هذه النصوص الجديدة وأن هذا الاطار السابق أثر في المقام "السابق أثر" في اللاحق ولكن اللاحق أثر في السابق وحوله وأكسبه وظائف جديدة. حتى لكان المقام لم يكن "علة" لظهور المقامة بل كان "تعلة" لها.

فالعلاقة بينهما ليست علاقة سببية تاريخية بل هي علاقة تفاعل تاريخي بنيوي. هذا الهيكل الشكلي الذي يجمع بين المقامة والمقام كما تجمع بينهما الصيغة الصرفية والجذر هو في رأينا النواة التي لا تخلو منها مقامة وإن كسيت في المقامات بأثواب عديدة ومتنوعة. ولعل أبرز كساء لهذه النواة هو الكدية ولكن الكدية لا تغير هذا الهيكل الشكلي بل تجسده في الكثير من النصوص.

البنية - النواة في المقام والمقامة	وصف لمقام القول	القول	وصف لمقام القول بعد القول
بنية مقامات الكدية	ظروف الحيلة	وسيلة الحيلة: خطبة، شعر	انطلاء الحيلة، كشفها، تبريرها.

فالأمر الأساسي في المقامة هو أنها قصة أبرز حدث فيها هو الكلام سواء كان خطبة أم شعراً. أما الأحداث الأخرى من لقاء بين الراوي والشخصية وحيلة وكشف للحيلة فإنها مهما تنوعت وتعددت لا تطال هذا الحدث الرئيسي وإنما تحيط به بسياق أول وبسياق أخير فتزيد في إبرازه

ظروف القول - القول - ظروف القول

ونعود الآن إلى التاء التي ارتبطت بالمقام فحولته إلى مقامة لنتم الشطر الثاني من الفرضية. فهذه التاء دلالة على جدة هذا الجنس الأدبي واستقلاله عن المقام رغم تولده منه. إنها لا تغير الصيغة الصرفية للمقام "بل لعلها تفيد شدة اتصاف المكان بالصفة. ولكنها تدل على نشأة مصطلح مختلف لنوع من النصوص مختلف رغم أن الجمع الموحد "مقامات" يدل على حالة الالتباس والغموض التي تتميز بها كل نشأة.

فالمقامة نتيجة لعمليات تحويل عديدة كان أساسها المقام والبنية الشكلية التي يوفرها. و من هذه العمليات:

1) تحويل المقام من الخطابة إلى الأدب: وقد ترتبت عن ذلك ضروب من التعقد والتعير. فمقام القول واحد في الخطابة والمتقبل والخطيب كلاهما تاريخي. أما في المقامة فمقام القول مقامان والخطيب والمتقبل المذكوران في النص من إنشاء الكاتب" (9).

المقام: مقام القول: خطيب "تاريخي" ← متقبل تاريخي

(9) انظر التمييز بين الأجناس الخطابية والأجناس الأدبية في كتاب:

A Kibidi - Varga: *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970, pp. 6-84.

المقامة: مقام القول: كاتب-**قراء**-مقام القول²: خطيب خيالي-**متقبل** خيالي.

فقد تحول المقام من الخبر الذي يدعي المطابقة مع الواقع الى التخيل. وهذا التحول يرمز إليه السند الموجود في المقامات نفسه، إنه يدل على بقاء المقامة في دائرة الخبر وهو بنية أعم من المقام والمقامة ويدل على تحويلها لهذا الخبر.

ونحن لا نرى أن وظيفة السند في المقامات هي إحداث الوهم المرجعي⁽¹⁰⁾ لأن تلك هي وظيفته في الخبر. فالعنصر الشكلي إذا انتقل من جنس الى آخر لا بد أن تتغير وظيفته. ثم إن لعبة التخيل مكشوفة في المقامات والرواة فيها غير تاريخيين باعتراف مؤلفي المقامات أنفسهم. فكيف يوهم بالمرجعية مثل هذا السند الذي جعله السيوطي لمقامة الرياحين: "حدثنا الريان عن أبي الريحان عن أبي الورد أبان عن بلبل الاغصان عن ناظر الانسان عن كوكب البستان عن وابل الهتان قال..."⁽¹¹⁾.

وهذا التخيل هو الذي جعل بعض مؤلفي المقامات يشبهون مقاماتهم بأنواع سردية أخرى لا يشك في أنها تخيلية. يقول الحريري في المقدمة التي جعلها لمقاماته: "ومن نقد الأشياء بعين المعقول وأنعم النظر في مباني الأصول نظم هذه المقامات في سلك الافادات وسلوكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجماعات ولم يُسمعُ بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات"⁽¹²⁾ ويقول ابن شرف في رسائل الانتقاد: "واحتذيت فيما ذهبت إليه ووقع تعريفي عليه من بث هذه الأحاديث ما رأيت الأوائل قد وضعت في كتاب كليله ودمنة فأضافوا حكمه إلى الطير الحوائم ونطقوا به على ألسنة الوحش والبهائم وقد نحا بهذا النحو سهل بن هارون الكاتب في تأليفه كتاب النمر والثعلب وهو مشهور الحكايات بديع المراسلات مليح المكاتبات وزور أيضاً بديع الزمان الحافظ الهمداني وهو الأستاذ أبو الفضل أحمد بن الحسين مقامات كان ينشئها بديهاً في أواخر مجالسه

Les Séances

(10)

(11) مقامات السيوطي، ص 39.

(12) الحريري: المقامات، ط القاهرة 1921 ص ص 8-9.

وينسبها إلى رواية رواها له يسميه عيسى بن هشام وزعم أنه حدثه بها عن بليغ يسميه أبا الفتح الاسكندري⁽¹³⁾.

وهذا التخيل هو الذي يجعل المقامات تلحق بالحكايات والخرافات (Récits fictionnels) وتتميز عن المقام وعن الكثير من الأخبار التي لا تتضمن سوى أحاديث.

وقد ترتب عن التحول من الخطابة إلى الأدب نوع من الكثافة المتمثلة في أطراد السجع (فهو غير مطرد في المقام) وترتب عنه ما يقتضيه الأدب من مزج بين الشعر والنثر.

(2) تحويل لسجل المقام من الجد المحض إلى الهزل أو الجمع بين الجد والهزل حتى أن الكثير من المقامات الوعظية يمكن أن تعد محاكاة ساخرة للمقام. وهذا المزج يقتضيه الأدب أيضاً.

ولكن واقع النصوص معقد والنصوص أبعد ما تكون عن الكائنات البيولوجية التي تولد من أصل واحد، فتتحوّل. إن أنسابها غير واضحة تمام الوضوح، وهي في أغلب الأحيان هجينة هجينة ليس لها نظير في واقع الكائنات الحية. فهي تولد أحياناً من أبوين مختلفين أو من عدة آباء.

فقد اتخذت المقامة المقام إطاراً لعمليات التحويل التي رأينا ولكن المقام كان نموذجاً لها في عملية التسريد التي أخضعت إليها الخطبة. فقد استقطبت المقامة في بنيتها السردية أشكالاً بسيطة فحولتها إلى أشكال مركبة. فالمقامة كما بدت لنا من خلال مجموعات كل من الهمداني والحريري والسرقسطي وابن الجوزي واليازجي تسريد:

• للخطبة عموماً والخطبة الوعظية أوضح مثال على ذلك وهي تسريد لخطب مخصوصة كخطبة الزواج (في المقامة الصورية للحريري مثلاً) والوصية.

(13) . ابن شرف القيرواني: رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء، تحقيق حسن عبد الوهاب، بيروت 1983 ط2، 1983، ص ص 19-20.

- لنوع من الخطب التي تكتب وتقرأ لأنها تعتمد الجنس الخطبي
- الألفاظ والأحاجي
- المناظرة والمحاورة
- العزائم والرقى
- المفاخرة
- المفاضلة
- المطارحات الشعرية
- الوصف
- السؤال والاستجداء
- المدح
- إلخ...

وابتداءً من الحريري أصبحت الكثير من المقامات تسريداً لألعاب لغوية ولأشكال تعود الى لزوم ما لا يلزم في الشعر والنثر كالتمسيط والتشطير واعتماد الاعجام والاهمال وما لا يستحيل بالانعكاس ولصور بلاغية كالجناس والكناية (فقد جمع الحريري في المقامة النصيبية مثلاً الكنايات الطفيلية).

إنّ هذا التنوع في المقامة لافت للانتباه. بل إنه يجعلنا ندهش من المقامة دهشتنا من شخصية المكدي نفسه فهو يدور مع كل يوم ويصطبغ بكل لون، ولكنه قد يضل الدارس للمقامة فيحسبها شكلاً يستوعب أغراضاً وأجناساً مختلفة أو يحسبها نمطاً من أنماط الخطاب يقوم على مبدأ قولي هو "وضع الكلام على لسان الغير" (14) فيفوته أمر هام وهو أن المقامة استوعبت هذه الأشكال والأساليب المختلفة داخل بنية سردية مخصوصة. ولعل الأمر يتضح بالنظر فيما اعتبر تعريفاً للمقامة أو عنصراً ثابتاً فيها وهو في الحقيقة من متعلقاتها. وهذه المتعلقات تنسم بأمرين أولهما أن لها قيمة تمييزية غير مطلقة، فكل عنصر من هذه العناصر يميز المقامة عن جنس من الأجناس كما يجعلها تشترك فيه مع جنس آخر. وثانيهما أنها عناصر في حكم الامكان ينتظرها القارئ ولكنها قد تتحقق في نص ولا تتحقق في آخر.

1) الكدية - فنحن لا ننكر أهميتها من الناحية الدلالية فهي التي جعلت المقامة في نشأتها تتخذ نمطاً هزلياً جديداً شبيهاً بما يصطلح عليه بـ Le picaresque. ولكنها لا يمكن أن تعد تعريفاً للمقامة ولا عنصراً ثابتاً فيها فمن جملة ثلاثة وثلاثين أديباً أندلسياً ألف في المقامة نجد ستة فقط كانت مقاماتهم في الكدية (15). ثم إن المكدي أديب وخطيب أولاً وقبل كل شيء، ووجود حبكة قصصية في المقامة لا يلغي أهمية الحدث الكلامي سواء كان خطبة أو مناظرة أم سؤالاً...

2) وجود المتن والسند لا يميز المقامة عن الحديث والخبر ولكنه يميزها عن الخرافة مثلاً. ولكن المتن والسند يندمان في مقامات الزمخشري مثلاً وفي بعض مقامات السيوطي.

3) الخطاب الموضوع على لسان الغير - يندم في الكثير من مقامات السيوطي وهذا المعطى القولي لا يميز المقامات عن نصوص أخرى. فحكايات كليلة ودمنة مثلاً وضعت على لسان الفيلسوف بيدبا ونسبها بيدبا إلى آخرين.

4) الجمع بين النثر والشعر - ليس من الثابت وليس مميزاً للمقامة عن نصوص أخرى.

5) كون المقامة تخيلاً لا يدعى المطابقة مع الواقع أمر هام ولا شك انبنت عليه المقامة في نشأتها، وهو يميز المقامة عن الكثير من الأجناس التي يكون مفادها حديثاً أو مجلساً ولكنه لا يميزها عن أشكال سردية أخرى ذكرها كما رأينا مؤلفو المقامات في مقدماتهم وهي الأمثال والخرافات.

فلا يمكن تعريف المقامة بعنصر من هذه العناصر ولا حتى بهذه العناصر مجتمعة. إن هذا التعريف يجب أن يكون متعدد الأوجه والأبعاد في النص منفصلاً انفتاح المتحقق على الممكن. فالمقامة:

1) تعرف بعنصرين ثابتين أولهما يتعلق بالخطاب وهو اطراد السجع وثانيهما يتعلق بالسرد وهو البنية السردية كما حاولنا تحديدها.

(15) طرشونة، فن المقامة في الأندلس، الجدول ص 149.

(2) تعرف بالعناصر المحولة التي ذكرنا.

(3) لا بد من توفر المقصد أو النية لدى الكاتب وهو ما يظهر في تسمية النص. فليس كل نص توفرت فيه هذه العناصر الثابتة والمتحولة مقامة ولكن كل نص سمي مقامة يمكن أن نجد فيه هذه العناصر سواء تحققت فيه أم كانت في حكم المحول أو المنفي.

ولئن حظي السجع وحظيت متعلقات المقامة بالبحث والدراسة فإن الكدية في رأينا قد حجبت بنية المقامة الأساسية؛ هذه البنية هي العنصر القديم الذي تسمت به المقامة مقامة وهي العنصر الثابت الذي يجعل حديثنا عن النشأة حديثاً عن المأل. هذه البنية تتمثل فيما ذكرنا من أن الحدث الكلامي هو الحدث الأساسي في المقامة وواسطة القلادة منها. ولنا على هذا الأمر أدلة منها ما نستقيه من المصطلح ذاته ومنها ما نستقيه من النصوص التي امكن لنا الاطلاع عليها.

(1) نظفر لدى المطرزي وهو أحد شراح الحريري بتعريف لمصطلح "مقامة" لا تمدنا به المعاجم اللغوية. يقول بعد أن يعرف بالكلمة تعريفاً لغوياً: "... الى أن قيل لما يقام فيها (أي في المقامة بمعنى المجلس) من خطبة أو عظة أو ما أشبهها مقامة كما يقال مجلس. يقال مقامات الخطباء ومجالس القصاص وهذا من باب إيقاعهم الشيء على ما يتصل به وتكثر ملابسته إياه أو يكون منه بسبب" (16). فالمقامة هي الخطبة أو العظة وما أشبهها.

ويؤيد استعمال مؤلفي المقامات هذا التعريف. يقول الهمداني في إحدى رسائله: "وما كنت لأكشف تلك الأسرار وأهتك هذه الأستار وأظهر منه [أي من أبي بكر الخوارزمي] العار والعار لولا ما بلغنا عنه من اعتراض علينا فيما أملينا وتجهيز قدح علينا فيما رويانا من مقامات الاسكندري ومن قوله انا لا نحسن سواها" (17).

فكما قال ابن قتيبة وغيره "مقامات الزهاد" قال الهمداني "مقامات الاسكندري" فأسقط بذلك من الحساب الكلام الموضوع على لسان عيسى بن هشام وهو

(16) الحريري، كتاب المقامات، تحقيق سلوستر دي ساسي، باريس 1822، ص 5. وقد لفتت نظرنا الى نص المطرزي إشارة واردة في كتاب كيليطو المذكور.

(17) الهمداني، الرسائل وبهامشها مقاماته، القاهرة 1928، ص 236.

يتضمن الأحداث التي تُوَطر كلام أبي زيد. إن تسمية الكل بالجزء الذي سمي مجاز مرسل شائع ولا شك ولكن له دلالة لأن هذا الذي سمي به الكل يكاد يكون كلاً أو يمكن أن يكون كلاً. ويقول الحريري معدداً أساليب مقامات أبي زيد ومضامينها في نفس الوقت: "وأنشأت على ما أعانيه من قريحة جامدة وفطنة خامدة وروية ناضبة وهموم ناصبة خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله ورقيق اللفظ وجزله وغرر البيان ودرره وملح الأدب ونوادره الى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات ورصعته فيها من الأمثال العربية واللطائف الأدبية والأحاجي النحوية والفتاوى اللغوية والرسائل المبتكرة والخطب المحيرة والمواعظ المبكية والأضاحيك الملهية مما أملت جميعه على لسان أبي زيد السروجي وأسندت روايته الى الحارث بن همام البصري"(18).

(2) لقد كان للمقامة مرادف آخر أهمل اليوم هو "الحديث". يقول ابن شرف معرفاً مقاماته: "هذه الأحاديث صنعتها مختلفة الأنواع مؤتلفة في الأسماح"(19). ويقول اليازجي: "إنني قد تطفلت على مقام أهل الأدب من أئمة العرب بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب.."(20) ولذلك نفهم سبب اعتبار الحصري مقامات الهمداني معارضة لأحاديث ابن زيد بما أن المقامات نفسها "أحاديث".

(3) لقد خلت الكثير من المقامات من العناصر القصصية المؤطرة للحدث الكلامي مما جعل بعض الدارسين يشك في هويتها فيعتبرها رسائل. وقد لحق هذا الضيم مثلاً مقامة ابن شرف التي وضع لها عنوان "رسائل الانتقاد" رغم أنها تنتهي بقول الكاتب أو الناسخ "تمت المقامة المعروفة بمسائل الانتقاد بلطف الفهم والاقتصاد"(21) فهذا النص يخلو من كدية ومن حبكة وأحداث ولكنه مقامة مع ذلك. فقد وضع ابن شرف الكلام على لسان "شيخ بليغ هم في اللسان وبدرتم في البيان"(22) وكانت أحداثها المحاورة بين المتكلم والشخصية في مسائل النقد.

(18) مقامات الحريري، طبعة القاهرة ص ص 6-7.

(19) رسائل الانتقاد، ص 7.

(20) اليازجي، ناصيف، مجمع البحري، بيروت 1984، ص 9.

(21) رسائل الانتقاد، ص 64.

(22) المصدر نفسه، ص 19.

وللسيوطي صنف من المقامات قد يميل القارئ الى اعتباره رسائل لولا توفر تلك النواة المقامية ولولا تمييز السيوطي فيما ألفه بين الرسائل والمقامات. فمن هذه المقامات مقامة "الكاوي في تاريخ السخاوي" وفيها ينتقد معاصره السخاوي المؤرخ. يقول السيوطي بعد مقدمة: "قأقول: يا أرباب النهي والألباب وأصحاب المعارف والآداب وأولي الفتاوى والأحكام وذوي الألسنة والأقلام وأئمة الفقه والسنة وهداة الدين الذين آراؤهم أمضى من الأسنة ما ترون في رجل ألف تاريخاً جمع فيه أكابر وأعياناً ونصبه لأكل لحومهم خواناً.."(23).

إن هذه المقامة لا يمكن أن تعتبر رسالة بل هي بالأحرى خطبة مكتوبة لا يخاطب بها السيوطي قارئاً واحداً وإنما يخاطب أهل عصره متخذاً لموقف مجاهرأ به على رؤوس الملاء. ولعله جعلها مقامة ليبرز بها ما يقوله كما تبرز المقامة كلام البليغ على أنه هو الحدث. إنها مقامة تحمل ذكرى الخطب التي كان يقرع بها الخطيب الأسماع ولذلك فهي مقامة.

إننا نعود في مثل هذه المقامات الى "المقام" باعتباره خطبة تلقى في وضعية مخصوصية. ولكن هذه العودة ليست عودة محضاً إنها عودة "الفرع" الى الأصل بعد أن أثقل بترسبات جعلته بدوره أصلاً وجعلت العودة المحض مستحيلة. فهذه المقامة شبيهة بالخطبة وبالمقام ولكنها جاءت مسجوبة وكان السجع فيها مطرداً ثم إنها سميت "مقامة" لأن التاريخ حفظ المقام بين دفات الكتب وأذهل عنه الأذهان.

وليس ظهور مثل هذه المقامات العارية من القصة بالأمر الغريب إذا ما اعتبرنا الجنس الأدبي مبدأ ديناميكياً واعتبرنا الحديث في المقامة حدثها ونواتها فكما وقع تحويل الخطبة من الجد الى الهزل ومن الخبر الى التخيل وكما وقع تسريدها وتسريد غيرها من الأشكال البسيطة فإننا نجد تعرية للمقامة من السرد والهزل والتخيل وعودة بها الى الخطبة. وهكذا فإن كتاب المقامات يختلفون في مدى تطريزهم حول هذه النواة فمنهم من يحيطها براو وبطل وأحداث ويذيلها بشعر وبأحداث أخرى ومنهم من يقتصد فيخرج مقامات عارية زاهدة في الأحداث والأشخاص. فهذه النصوص بمثابة الزخارف التي تختلف فيما بينها في

(23) الدروبي، سمير محمود، شرح مقامات السيوطي، بيروت 1989، م2، ص 935.

درجة التمثيل والتجريد. منها ما يمثل بالتصاوير الحيوانية والبشرية ومنها ما يقتصر على الخطوط والدوائر المتشابهة.

إن التحويلات التي ذكرناها وقامت عليها المقامة في نشأتها هي نفسها متحولة ولكن التحويلات ونقيضها لا تلغي تلك النواة أو على الأقل لا تلغي ما يذكر بها و يظل عالقاً بها كالوشم أو الرسم. ففي المقامة يقوم البليغ ليثبت أنه جدير بالمقام ويظل ثابتاً مقيماً في مكانه وتظل جراحة من جوارحه، هي اللسان، متحركة. فاللسان هو الشخصية التي لا تخلو منها مقامة. وكما تبرز المقامة اللغة في مستوى السرد على أنها حدث وفعل في الوجود فهي تحتفي باللغة في مستوى الخطاب فتخرج المقامة قصة موقعة الوحدة فيها هي السجعة أولاً وقبل كل شيء. ولعل في مقامات السرقسطي التي وضعها على نسق حروف الهجاء أو حروف أبجد ما يدعو الى التفكير والاعتبار. فهذه المقامات لا تنتهي بنهاية القصة بل تنتهي بنهاية الحروف.

ويمكن الآن أن نزيد في تعريف المقامة بأن نتساءل عن الوظائف التي تضطلع بها في منظومة النصوص والأجناس الأدبية. فنقول:

- 1) إنها قصة تتميز عن القصص الأخرى من أمثال وخرافات وأخبار بانبنائها على حدث كلامي أساسي، فهي تبرز اللغة على أنها فعل وحدث.
 - 2) ولئن كانت الكثير من الأجناس تحوي أحاديث ويكون الحدث القصصي فيها حديثاً فإن المقامة تضطلع بالبديع وبأساليب لزوم ما لا يلزم.
 - 3) إنها تروج الخطب والأحاجي والأشكال التي أبدعتها ثقافة قائمة على المشافهة أو ثقافة لم تطل الكتابة الكثير من الأفعال الكلامية فيها ولعلها تعبر عن حنين الى عهد المشافهة ذاك.
 - 4) لعلها تجعل الفصحى مجال التخاطب في الأدب بعد أن فقدت هذه الوظيفة في الحياة فتدعو الى الحلم ببلغاء يرسلون الدر من أفواههم إرسالاً أو تعبر عن حنين الى فردوس لغوي مفقود تترجم عنه البداية مكانياً فكان يأتي منها الأعراب ويتكلمون بداهة فيسحرون الأبواب.
- ويمكن أن تنزل المقامة أيضاً في نظام جمالي قائم على الوحدة والجزء الذي يمكن نقله من نص الى نص ومن جنس الى جنس. فكما نجد أغراض المدح

والهجاء والوصف في الشعر فإننا نجدهما في المقامة وكما نجد لزوم ما لا يلزم في الشعر فإننا نجده في السجع وكذلك السند فإن الحديث والخبر والمقامة تشترك فيه. ولكن علينا مع ذلك أن لا نغفل عن أمرين أولهما أن العنصر إذا تغير من جنس إلى آخر تغيرت وظيفته وثانيهما أن الأشكال ليست جميعها قابلة لأن تهاجر من نوع من التصوير إلى آخر ولذلك فإننا لا نجد -فيما علمنا- مقامات في الرثاء.

إن المقامة فيما يبدو لنا مظهر من مظاهر علاقتنا المتوترة بالتراث. وهي علاقة كثيراً ما تحدث في نفوسنا أوجاعاً نخفيها بما نصطنعه من مناهج ومفاهيم ولكنها تعود إلينا وتتأوبنا ولذلك فإن تقديم الفرضيات والإسهام في البحوث العلمية الحديثة يجب أن يكون منطلقاً لمساءلة علاقتنا بهذه النصوص مسائلة صريحة ولعلاج آلامنا الحضارية.

ويمكن في هذا الصدد أن نذكر بعض الأوهام التي يبدو أنها حجبت وجه المقامة في الكثير من الدراسات العلمية (24).

(1) وهم النموذج الأصلي: فمن المفارقات العجيبة أن مقامات الهمذاني تعد في نفس الوقت بداية المقامة وأوجها الذي انحطت بعده و"تجمدت". فقد جاء في فصل "مقامة" بدائرة المعارف الإسلامية "أن الحريري أعطى لهذا الجنس صورته التقليدية مجمداً إياه ومحولاً له عن هدفه الحقيقي". فالجنس الأدبي حسب هذا التصور ماهية مفارقة للنصوص تتجسد في بعضها فتكون "حقيقية" ولا تتجسد في بعضها الآخر فتكون "زائفة". أما المقامات الزائفة حسب هذا التصور فقد اعتبرت "متجمدة".

(2) وهم التطور العضوي: وهو وهم يعضد الوهم السابق. فالجنس شبيه بالكائن الحي يولد وينمو ويهرم ويموت. وهم المقامة بدأ مع الحريري وموتها جاء مع أولئك الذي كتبوا مقامات شبيهة بالرسائل. ويؤطر هذا الهرم والموت فيما سمي "بعصور الانحطاط" أو "القرون المظلمة". ويبدو الحريري وكأنه منذرٌ بها. وهذا التصور للتاريخ في حاجة إلى أن يراجع اليوم.

(24) انظر في كتاب الوجه واللقا لحماصي صمود، الدار التونسية للنشر 1988، ص ص 11-16، البيليوغرافيا النقدية المتعلقة بالمقامة.

(3) وهم الكونية: وهي كونية في غير محلها لأن الأجناس الأدبية أشكال تاريخية ثقافية. وقد قام هذا الوهم على ربط المقامة بالرواية ومقارنتها بها عن وعي أو عن غير وعي. وأدى ببعض الدارسين الى أن بحثوا في المقامة عن حبكة شبيهة بحبكة الرواية الواقعية وعن شخصيات "نامية" وعن "تسلسل زمني" فحجب هذا الوهم عنهم حقيقة المكدي وحقيقة المقامة. فالمكدي في وجه من وجوهه يوجد خارج الزمن لأنه يحاكي الزمن ولأن الحركة القصصية في المقامة قائمة على "المقام" وعلى الثبات في مكان واحد.

ومن عجيب المفارقات أن وهم "النموذج الأصلي" ووهم "الكونية" يلتقيان رغم أن أحدهما موجه شطر الماضي والآخر موجه شطر الحاضر. فقد بدا للكثير من الدارسين أن مقامات الهمذاني مليئة بالحركة والحياة فهي أقرب ما يكون الى الرواية وبدا لهم أن هذا النموذج الأصلي الذي هو في نفس الوقت نموذج "مستقبلي" لم يتحقق في المقامات التي أولع أصحابها باللغة فجاءت خالية من الأحداث القصصية الشيقة أو "متجمدة".

إن هذه الأوهام مجتمعة جعلت هؤلاء الدارسين يعيرون على المقامة عدم كونها رواية أو قصة عجيبة أو أي نص آخر. وهذا الموقف شبيه بموقف من يعيب على السلحفاة عجزها عن الطيران.

ويوجد موقف آخر من المقامة هو وجه آخر من هذا الموقف ويتمثل في الدراسات الكثيرة التي تعيب على كتاب المقامات ولوعهم بأساليب البديع وبالزخارف فتعيب على المقامة كونها مقامة. نجد في هذه الدراسات مثل هذه الأحكام "وإذا اقتنعنا بأن الأدباء الذين جاؤوا بعد الحريري كان مستواهم الأدبي دون مستوى الأدباء الذي كانوا قبله من كثير من النواحي فليس غريباً أن يعجبوا بالحريري الذي لا يعرف له نظير في الإيلاج بالقشور والكلف باللعب اللفظية"(25).

إن هذه الأحكام تقوم على اختزال للأدب في محتوى وفي وظيفة اجتماعية ولكنها تقوم أيضاً على فهم مادي قاصر للغة.

(25) فن المقامات في الأدب العربي، ص 222.

فالسجع والألغاب اللغوية القائمة على لزوم ما لا يلزم، زيادة على كونها الحدث الأساسي في المقامة أشكال مليئة بالمعاني وعلينا أن نستنتجها. إنها تعرف باللغة وبعلاقة الانسان بها: وتفتح أعيننا على إمكانيات في تصريف اللغة لم نكن نعرفها بل وتداعب قوانين اللغة التي نعرفها. فلعبة ما لا يستحيل بالانعكاس مثلاً تحاول أن تتحدى قانون الخطية وتقوم على المجهود الأقصى بدل المجهود الأدنى(26). هي نتيجة عجب من اللغة وإعجاب بها. هكذا يصف الحريري رسالة "قهقرية" تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه: "أتعرفون رسالة أرضها سماؤها وصباحها مساؤها نسجت على منوالين وتجلت في لونين وصلت الى جهتين وبدت ذات وجهين إن بزغت من مشرقها فناهيك برونقها وإن طلعت من مغربها فيالعجبها"(27). ففي مثل هذه النصوص ولا شك نوع من "الرقص بالأغلال" وإذا كانت الأغلال في حد ذاتها غير داعية الى العجب وغير محدثة لتأثير جمالي فإن الرقص بها يجعلها مليئة بالمعاني باعثة على الدهشة والعجب.

إن ما عُدَّ "قشوراً" في المقامة هو اللباب. هي زخارف لفظية علينا أن نحسن تقبلها وأن نحولها الى علامات ونرجعها الى الحياة دون أن نؤثم أصحابها أو أن تكون متعتنا بها آثمة.

رجاء بن سلامة

كلية الآداب - منوبة

(26) انظر هذا المفهوم في مقال محمد الهادي الطرابلسي: "مدخل الى تحليل المقامات اللزومية للسرقي"، الحوليات عدد 28، 1988.

(27) مقامات الحريري، ص 162.

ملاحظات في موت (المقامة)

* هل يموت الجنس الأدبي؟

إنه إنما يشجعنا على طرح هذا التساؤل أننا نؤمن بنشأة الأجناس الأدبية في زمن معين، ونؤمن بتطورها، فلم لا نؤمن بموتها كجميع الظواهر الأدبية والفنية؟

والحق أننا لا نرغب في خوض الاشكالات النظرية التي ظهرت في نصوص الناقد الفرنسي برونوتير مثلًا (1)، قدر ما ننوي الانطلاق من نصوص المقامات نفسها لاثبات هذا الموت.

ومن المثير للانتباه أن جميع المتصدين لدراسة المقامة في تطورها قد أوقفوا حدود الدراسة عند محاولات إحياء هذا الجنس الأدبي في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (2)، فكأنهم يعتبرون -ضمنياً- أن المقامة لم توجد بعد هذه الحدود الزمنية، والحال أن فترة ما بين الحربين، ونواحي الحرب العالمية الثانية خاصة قد تكاثرت فيها نصوص المقامات على صفحات الجرائد الهزلية، النقدية.

اخترنا إذن أن نبدي بعض الملاحظات منطلقين من كاتب للمقامة لعننا لا نبالغ حين نعتبر أنه آخر من اختص بهذه الكتابة، فهو الطرف المقابل لبديع

(1) Ferdinand BRUNETIERE (1849-1906): ناقد فرنسي عُرف بمحاولة تطبيق نظريات

التطور على الأجناس الأدبية، وقد تأثر بداروين DARWIN خاصة. (انظر في شأنه: مجموعة من الدارسين منهم P.BRUNEL، ط2، باريس 1984، ص ص 51-52).

(2) انظر قائمة هذه الدراسات في عملنا: تطور المقامة في الأدب العربي شكلاً ومضموناً ضمن

قضايا الأدب العربي، تونس 1978، ص ص 304-305، ونضيف إلى القائمة كتاب عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، ط2، تونس-الجزائر 1988.

الزمان الهمداني، الذي يُعتبر "مبدع" المقامة، ولو أن ذلك مبالغ فيه أيضاً (3).

اختار محمود بيرم التونسي (المتوفى سنة 1961) هذا الجنس الأدبي لأسباب أهمها ملاءمته لحيز الصحف، واستجابته لذوق القراء في ذلك العهد، وخاصة استخدامه لمهاجمة نمط ثقافي وفكري وأدبي، هو التيار الاحيائي السلفي.

* حصر المادة المدروسة:

إن حصر مقامات بيرم أمر عسير لسببين:

1- توزعها على عشرات الصحف التي عمل بها في مصر وتونس طيلة حياته.

2- نشره لبعضها مرّات بتغييرات طفيفة.

وقد جمع طاهر أبو فاشا خمساً وأربعين منها في جزء أول لم نعثر على ثان له (4).

كما أثبت محمد صالح الجابري بعض ما نُشر منها بتونس (5).

وكنا قمنا بإحصاء شامل لها يُثبت أن عددها كبير قد يقارب المائة (6).

وهذه المادة هي حالياً موضوع بحث موسع، لم نفرغ لانهائه، ولعل هذه المداخلة كالتمهيد له.

* من خصائص المقامة "البيرمية":

تنتطق مقامات بيرم من احترام كامل لأركان (المقامة) الكلاسيكية، ومنها:

الرواية، واستعمال النفس القصصي، والفكاهة، ومزج النثر والشعر،

(3) انظر مناقشة هذه النقطة في بحثنا المذكور، ص ص 306-308.

(4) مقامات بيرم، تحقيق (؟) وتقديم طاهر أبو فاشا، القاهرة 1973.

(5) محمود بيرم التونسي في المنفى، حياته وأثاره، بيروت 1987، الجزء الثاني، ص ص 627-681.

(6) انظر الجدول المثبت في بحثنا المذكور، ص ص 330-334، وإكماله في مداخلتنا بملتقى الطاهر الحداد، 1993.

واستعمال السجع والمحسنات البيعية وما إلى ذلك. وهي تعالج مثل مقامات الهمذاني والحريري طلب الرزق، وتثير قضايا الحرمان.

لكنها تغايرها في عنصر رئيسي هو موقف "البطل" من الحياة، والمجتمع.

فبقدر خروج البطل الكلاسيكي منتصراً من الأزمات بفضل الدهاء والحيلة، واستعماله لشتى أنواع الغش والخداع والاحتيايل، يكون "بطل" بيرم فريسة لمجتمع لا يرحم.

ويعيش هذا "البطل" حالة عجز كامل عن مواجهة المواقف، فهو بطل سلبي بآثم معاني الكلمة، مصيره المحتوم التلاشي والزوال، بينما يلبس بطل المقامة الكلاسيكية لكل حال لبوسها، ويدور مع الريح حيث تدور، فمصيره التطور والبقاء.

ومما يزيد في عجز "البطل" البيرمي أنه يعاني بالاضافة الى شتى الموانع والمعوقات الاقتصادية والاجتماعية، من التمزق الحضاري والانبتات في وسط متغرب فقدت فيه المراجع والقيم.

و"بطل" بيرم إذن بطل "تراجيدي"، ويقوم عنصر الفكاهة في المقامة، بتعميق هذا الطابع.

* "المقامة-المضادة":

متلما شهدت الرواية الحديثة ظهور "الرواية-المضادة" التي فجرت أسس الرواية وعناصرها، فإننا لا نتردد في اعتبار مقامات بيرم "مقامات-مضادة" تهدف الى تحطيم المقامة الكلاسيكية، بمهاجمتها في أخص خصائصها. فالمقامة هي أوج التمرين على الكتابة، واستخدامها في حفظ اللغة، وأساليب النثر الفني قد لازمها منذ نشأتها، وساد هذا الهدف خاصة منذ الحريري(7)، فتحولت المقامة الى ما يشبه المصدر الذي يُرجع إليه، ويُقلد، ويُعارض.

(7) انظر بحثنا المذكور، ص 310.

والمقامة تحوي المثل العليا، ففيها أجمل ما قيل في الوصف أو الغزل أو الحكمة، وفيها خلاصة الذوق الأدبي والفني، وحتى الحضاري(8).

وقدّم بيرم صورة مضادة لهذا نعطي عليها بعض الأمثلة:

• فأسماء الرواة عنده تراعي الشكل التراثي ظاهرياً، لكنها عند التحليل تنبئ عن مواقف واضحة من التراث.

فهو يستخدم أسماء غريبة ثقيلة كبعجر بن قحطان أو قعمر بن شعران، وقد تبلغ هذه الأسماء حد الخروج عن العربية كحزمبل بن حبشتقان، هذا عدا استعمال العامية فيها، وهو كثير(9). وهو يحطم أسماء أعلام يمثلون مراجع تراثية كما في استعماله لحمزة بن عصبان، أو الجاهل بن خلكان(10).

• والنماذج التقليدية في الشعر تعارض بقصائد ساخرة، يتحول فيها القصيد الصوفي الى وصف كاريكاتوري لفقيه(11)، أو الصور النموذجية للجمال النسوي الى صور بشعة كما في هذه الأبيات [بسيط]:

عزيزة:

مريضة كل عضو من مفارقها الى الأخامص مربوط بمنديل

هانم:

هرتاء [قد] وقفت أنيابها شعبا فلا تجوز لتجميش وتقييل

تودد:

عمشاء خمرة عينيها ووجنتها تجول في وجهها بالعرض والطول

(8) انظر "أجمل" الأبيات في (المقامة العراقية) للهمذاني، ووصف المعمار والأثاث في (المقامة المضيرية) على سبيل المثال.

(9) هم أبطال المقامات الفنوغرافية، والحر قوصية، والطابعية.

(10) هما بطلا المقامتين السطوحية والصوردية.

(11) انظر مقامات بيرم، جمع طاهر أبو فاشا، ص ص 87-88.

نبيهة:

نصف كعرجون مرحاض إذا وقفت والنصف صدر حشته بالهلاهيل

وحيدة:

كأنها الفيل في لون وفي جسد لكنها ليس فيها خفة الفيل

أسماء:

لاطت حواجبها من قعر حلتها كما اكتحلت من قعر قنديل

جليلة:

هي التي قيل عنها [إنها] امرأة عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول

حبيبة:

مهزولة ظللتها وفرة وقفت في رأسها فأنتنا وفرة الفول (12)

- كما أن إدماج التعابير العامة ضمن الفصحى يخلق شعوراً غريباً بالضيق اللغوي، والملاحظ أن بيرم لم يعمد إلى ذلك في قصصه مثلاً (13)، فتأتي هذه التعابير، بصرف النظر عن مدى تعبيرها أو جمالها لتكسّر نسق الجملة كقوله في قصيدة [كامل]:

ما إن سوى الأنفاس تسترّها لثوبك خشخشه

تأله لو صدق الهوى لأفرمّشك قرمشه (14)

أو قوله:

فقلت: إن أكبر فضل ومنّة، أن أتزوجك بالكتاب والسنة،

فقلت: إني يا دلّعي متزوجة، وتركتني وخرّجت متعوجة (15)

- على أن أبرز عناصر هذه الحملة على النماذج الثقافية التقليدية هي بلا شك الإلحاح على شخصيات أزهريّة "كل [منها] فصيح شاعر، وأديب واعر،

(12) انظر المقامة الاقتصادية - الزمان 1934/5/15.

(13) انظر: محمود بيرم التونسي في المنفى، الجزء الثاني، ص 469-623.

(14) انظر: مقامات بيرم، ص 208.

(15) انظر: المصدر نفسه، ص 195.

عارف بالاستعارة والتشبيه، والاطلاق والتوجيه، حفظ الصرف والنحو، بلا خطأ أو سهو" (16)، وهي شخصيات سلبية دائماً.

* موت المقامة:

إن تفجير هياكل المقامة وعناصرها لدى بيرم قد كان، في رأينا، متعمداً، يندرج ضمن تصور ثقافي جديد يظهر بشكل واضح في بعض المقامات كالمقامة الشعرية (17).

والحق أن بيرم قد حطّم قواقع جوفاء، كانت قد فقدت بعد نسغها لأنها لم تعد متماشية مع العصر، فالأجناس الأدبية نتاج بيئة معينة وجهاز حضاري خاص، وهي تموت عندما تفقد القدرة على التعبير عنهما (18).

رياض المرزوقي

كلية الآداب - منوبة

(16) انظر: المصدر نفسه، ص 198.

(17) انظر: المصدر نفسه، ص ص 198-203.

(18) ما زال بعض الكتاب يحاولون إحياء المقامة، ومن الأمثلة المتأخرة المقامات الاسوانية لعباس الأسواني، القاهرة، د.ت، أو بعض النصوص التي نشرت بجريدة الرأي التونسية بإمضاء (أم زياد).

صناعة النادرة بحث في بلاغة الهزل

يقتضي مبحث الأجناس الأدبية القديمة إحاطة بالسنة الأدبية التي تشكلت في نطاقها تلك الأجناس، وإماماً بالأنظمة البلاغية التي عليها نهضت، وفيها نشأت. ذلك أن النظر في فنون القول الأدبي ومجاريه، بمعزل عن سننه يُفضي بالقارئ غير المتمرس - لا محالة - الى استبدال أفق انتظار كل جنس بأفق آخر غريب عنه. وفي ذلك الاستبدال ما فيه من تشويه وتلبس يؤديان إلى تقدير سئ لجمالية تلك الأجناس، وتذوق مغلوط لأدبية قديم النصوص (1).

وليس الوقوف على النظام البلاغي القديم بمطلب عزيز، فهو وإن لم يرد في ترتيب معلوم - ميثوث في كتب البلاغة والأدب، أساسه ملاحظات النقاد القدامى والأدباء والبلاغيين. وهي على تفرقها في هذا الباب من الأدب أو ذاك من البلاغة جمة الفائدة، تشي بتصور مخصوص للأدب وتمثل طريف لصناعة الكلام.

وقد استقام لنا - بعد النظر والتحقيق - أن بلاغة الكلام بلاغتان، إحداهما داخلية في باب الجد، والأخرى ملازمة باب الهزل وبالبلاغتين كان الأدب (2).

* * *

(1) انظر تفصيل هذه المسألة في:

Jauss (H.R): "Littérature médiévale et théorie des genres" (in) THEORIE des GENRES. coll point, Eds du Seuil, Paris 1986, pp 37-76.

Le jeune (Ph): "Le pacte autobiographique". coll poétique, Eds du Seuil, Paris, 1975, pp311-341.

- الواد (حسين)، في فصل: في قراءة الشعر القديم، ص 78.

(ضمن): مدخل الى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس 1991.

(2) تضمنت المقاييس النقدية معايير سالبة وموجبة بها تميزت مجاري القول وضبطت مراتب الكلام. وقد وجدنا في المعايير السالبة جملة المقاييس التي انبنت عليها بلاغة الهزل.

أما بلاغة الجد فهي بلاغة تعلّم وتعليم وتربية وتهذيب (3)، وقد وافقت تصوّراً للأدب مخصوصاً قد شاع حتى صار أساس الأدب، عماده "الأخذ من كل علم بطرف" (4).

وليس العلم إلا المعارف المجمّعة المدوّنة (5) أو المنقولة عن الأمم الأخرى المترجمة، أو التي كانت من كذّ الخاطر مبدعة (6)، يختار منها الأديب ليتأدّب، وينتقي المتأدّب منها ليتطرّف.

وقد استجابت كتب البلاغة والأدب لهذا الغرض، فسوّيت أبواب الجد على نحو يضمن الإفادة للقارئ ويحقق غاية الأدب. فزخرت بنصوص مختلفة الأشكال والأصناف ومتنوعة الأجناس والأنواع، هي نصوص الخطب والأشعار، والمواعظ والأخبار، والأحاديث والآيات والأسمار، والحكم والوصايا والأمثال... وغيرها مما يفي بمقصد الإفادة والإمتاع.

وليست بلاغة الهزل كبلاغة الجد، إذ هي إلى السرور تقصد، وإلى الضحك واللهو تهدف، غرضها دفع الملالة عن القارئ، والسآمة عن السامع. ولأجل ذلك حشيت أبواب الهزل بنصوص النوادر والملح والبطالات والطّرف والسخافات، وظريف العلل، وغريب الاحتجاجات وعجيب الحيل.. وغيرها من أشكال الهزل.

(3) الوظيفة التعليمية والوظيفة الأخلاقية متلازمتان. ويصعب الفصل بينهما. وقد أفصحت عن تلازمهما أقوال كثيرة وردت في كتب البلاغة والأدب. منها ما ورد في كتاب العمدة لابن رشيق: "وكتب عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، إلى أبي موسى الأشعري: مرّ من قبلك بتعلم الشعر فبته يدل على معالي الأخلاق وصواب الرأي ومعرفة الأساب"، ج1، ص 28.

(4) العبارة واردة في فصل "علم الأدب" من مقدمة ابن خلدون الذي حاول حد الأدب بقوله: "ثم إنهم إذا أرادوا حد هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم والأخذ من كل علم بطرف"، المقدمة، ج2، ص 721.

(5) انظر فصل ADAB من E.I(n.c)

(6) تجلّى توسع نطاق المعارف والنصوص في الكتب المؤلفة في القرنين الثالث والرابع هجرياً مع الجاحظ والتوحيدى وابن قتيبة وابن مسكويه، واستمر مع المتأخرين نذكر منهم على سبيل المثال: أسامة بن منقذ (488هـ-584هـ): لباب الآداب. ونجد في هذا الكتاب باباً في الحكمة أدرج فيه المؤلف فصلاً من كلام الحكماء ونوادر فيثاغورس وسيخانس وأقوال برسين الحكيم وألفاظ أفلاطون.

ولئن قصد منها الراحة والجَمَام فإن ذلك القصد يستجيب لتصوُّر آخر للأدب لطيف مرادف لمعنى "العجب" (Etonnement). فمن يتصفح مادة "ع.د.ب" في "اللسان" يجد في مداخلها كلمتي "الأدب" و "الإدب"، وكلتاها تفيد معنى العجب.

ولا غرابة في ذلك، فبين الأدب والإدب نسبٌ، وبين العلم والعجب سبب (7) وقديماً قيل: "إذا عُرِف السبب بطل العجب" وليس أعجب من الإنسان وأغرب كائناً ما كان، إذ عليه كان مدار الكتب المصنفة في "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" وله عقدت أبواب الأدب والإدب وأغراض الجد والهزل.

ولما كان العجب لا يتحقق إلا بالتعجب، والتعجب لا يكون إلا من أعاجيب الكائنات، صار العجب أدخل في بلاغة الهزل منه في بلاغة الجد، وأضحى التعجب سبيلاً إلى الضحك والسرور.

آية ذلك أن جميع أشكال الهزل -خاصة النوادر منها- قد لازمتها صفة العجب أو الغرابة. بل إن أغلب المواطن التي جرى فيها ذكر الهزل كثيراً ما قرنت العجب بالضحك وجعلت بينهما صلاتٍ وأسباباً.

يقول الجاحظ: "ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تَبَيَّنُ حجة طريفة، أو تَعْرِفُ حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه إذا شئت. وفي لهو إذا مللت الجد" (8). ويقول في سياق آخر: "وأنا أَسْتَظَرُّ أمرين استظرافاً شديداً: أحدهما استماع حديث الأعراب، والأمر الآخر احتجاج متنازعين في الكلام وهما لا يحسنان منه شيئاً، فإنهما يثيران من غريب الطَّيِّب [أي الهزل والفكاهة] ما يضحك كل تكلان وإن تشدد وكل غضبان وإن أحرقه لهيب الغضب" (9).

والحاصل من كل هذا أن مأتى الضحك هو العجب وأن جميع أشكال الهزل

(7) يوافق هذا ما ذكره Jankélévitch (Vladimir) من أن:

"Iris est fille de Thaumas et la science est fille de l'étonnement"

من كتابه : L'ironie, champs Flammarion, France 1979, p.12

(8) من مقدمة كتاب البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط6، دار المعارف، مصر (د.ت)، ص 5

(9) كتاب الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان 1988، جIII، ص6.

تتوسل للإضحاك بالتعجيب(10). وكل ذلك من شأنه أن يجعل بلاغة الهزل تصدر عن تصور للأدب يفارق صورة الأدب التي نهضت عليها بلاغة الجد.

* * *

إلا أن الفروق بين البلاغتين لا تستبين باختلاف صورة الأدب في الجد والهزل، ولا بتباين الوظائف تعليمياً وتعجيباً ولا بتقابل الأجناس الأدبية فحسب، وإنما بمقومات أخرى أدق وألطف.

فلو تأملنا في أنواع الكلام ومختلف النصوص المدرجة في باب الجد فقط لوقفنا على أمر مشترك بينها، وهو أنها تتفق جميعاً في كونها أشكالاً احتفالية، كل جنس منها له حفله ومؤسساته. ونعني بالحفل الفضاء الاجتماعي الذي ينشئ نصوص الجنس وجنس النص والمؤسسة التي تتيح للشاعر أو الخطيب، والقاص الواعظ أو الأديب حق الكلام وأن يكون للكلام سلطان. فالمتكلم في هذه المحافل يهيمن على المقام بالمقال، ويتمكن من النظارة بالعبارة، ويستعين على العبارة بهيئته وبالإشارة، فالمقال في المحافل مداخل للمقام لأن العبارة "ممسوحة" مبدولة للفرجة والعيان قبل أن تبلغ القلوب وتشنف الأذان.

ولئن كان يقصد بها التأثير على نحو من الأنحاء إما بالإمتاع والإقناع أو بالترهيب والترغيب أو بالوعد والوعيد، وغير ذلك مما يوقعه القائل في قلب السامع فلأنها قائمة على مواضعة وطقوس لا يبادل فيها المتكلم الكلام، يخاطب ولا يتخاطب، ويتكلم فلا يقاطع "لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والافهام"(11).

ولما كان الكلام صادراً في هذه المحافل من جانب واحد فقط، ضبط له البلاغيون والنقاد من المعايير ما يضمن نجاعته وفصاحته، ويحقق بيانه وبلاغته، منها ما اتصل باللفظ والمعنى، ومنها ما تعلق بالمقام والمقال، والكلام

(10) ورد في اللسان في مادة (ض.ح.ك) أن الضحك (بتسكين الحاء) معناه العجب، وهذا يقوئ التلازم بين الضحك والعجب.

(11) البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 1982، ج1، ص ص 42-43.

مطلقاً دون اعتبار لنوعه منظوماً أو منثوراً، ودون مراعاة لجنسه أشعراً كان أم خبراً، وخطبة كان أم حكمة.

* * *

أما ما اندرج من النصوص في باب الهزل ففيها نكتة أخرى، إذ هي تقطف من شقّ آخر في البلاغة يناقض شقّ الجد وبيانه. وهي إن شاركتها في بعض المعايير كمعيار الإيجاز، فإنه إيجاز تقتضيه المحاوراة ومبادلة الكلام. والنشاط اللغوي بين البشر لا ينحو إلى الإسهاب وإنما إلى الاقتصاد. وعلى ذلك الاقتصاد والإيجاز اتبنت أشكال الهزل وقامت، فهي أقوال تخاطبية حوارية تتطلب مشاركة متخاطبين، تجري في كل فضاء اجتماعي لا تقيدتها مواضعة ولا يضبطها ناموس ولا تحدّها أنظمة ولا طقوس. فاعتبرت شاذة. ومردّ شذوذها أن أسباب التواصل منعدمة وإمكانات الفهم والافهام منقطعة، بل هي تقصد إلى قطع تلك الأسباب وطرح تلك الامكانيات. فمدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع في أشكال الهزل إنما هو سوء الفهم وسوء الافهام.

ومن ثمة كانت مجاري القول في أبواب الهزل إنما هي جميع العيوب التي تصيب الفصاحة والبلاغة والكلام مطلقاً. يؤكد ذلك أن الكثير من الأحكام النقدية قد اتكأت على نظرية مخصوصة في المعنى⁽¹²⁾ اتبنت إجمالاً على المطابقة بين اللفظ والمعنى والمناسبة بين المقال والمقام والملاءمة بين العبارة والإشارة والانسجام بين أقسام الكلام فإذا طابق اللفظ المعنى فأحاط به وأجلى عن المغزى بأيسر الكلف عدّ القول مصيباً بليغاً. فأحسن الكلام عندهم "ما كان قليلاً يغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه، فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة"⁽¹³⁾.

(12) انظر:

Bencheikh (Jamel Eddine): Essai sur un discours critique. pp VIII- XI. (in): Poétique arabe. coll Tel gallimard, Eds Gallimard, France 1989.

(13) البيان والتبيين، ج1، ص 48.

أما إذا جاوز اللفظ معناه فغالى غلوّ السّهم عن إصابة الهدف ثم تخطّى المقدار وأعرب عن القصد بأعسر السبل وأطولها نعت القول بالغلوّ والتكلف والصنعة والتوعّر إذا لم يكشف قناع المعنى ولم يهتك "الحجب دون الضمير" ووسم بالخطل إذا طال وبالهذر والإسهاب والإكثار والتزيّد، وجميعها عيوب تقع على "كل شيء جاوز المقدار". وإذا قصر اللفظ عن معناه ولم يبلغه لنقصان في البيان ووهن في اللسان وضعف في الإشارة وتراخ في العبارة، عيب القول بالقصور ووسم بالعِيّ والحصر لأن اسم العِيّ يقع على "كل شيء قصر على المقدار".

وإذا كان الخطل وأضرابه والعِيّ بأنواعه مذمومين في موازين النقاد ومعاييرهم فإن مذموم الكلام -عندنا- مجرى آخر من مجاري القول هي -في رأينا- مجاري الهزل، لأن الهزل هو القول الذي أصابه الوهن فتلهل وأدركه الضعف فأخطأ وذهبت عنه الفحولة فاسترخى. وليس بين الهزل والهزال فروق فإن تجانسا في اللفظ فقد تشاكلا في المعنى. وهذا يوافق ما أورده صاحب اللسان من أن الهزل هو "استرخاء الكلام وتفنيته".

وقد ترتب -بمقتضى ذلك- أن أُمست الأقوال في طبقات: "قمن الكلام -كما يقول الجاحظ- الجزل والسخيف والمليح والحسن والقييح والسميح والخفيف والثقيل وكله عربي، وبكلّ قد تكلموا وبكلّ قد تمارحوا وتعايوا..." (14).

ومن تلك الطبقات تمخضت معايير سالبة حذرّ البلاغيون منها الفصحاء، ودعوا إلى مجانبتها البلغاء واعتبروها عيوباً مستقبحة تخرج عن حد البلاغة والفصاحة وتدخل في أبواب اللحن والعِيّ والحصر. إلا أنها عيوب تجري عليها قوانين الهزل بل هي السنن الذي به كانت صناعة النادرة.

* * *

ينبغي ألا يفهم من كل ما سبق أنّ ما خرج عن حد البلاغة والبيان أمسى نادرة من نواذر الكلام، وأن ما شذ عن بلاغة الجد أضحى -بالضرورة- والاقتضاء- داخلاً في بلاغة الهزل.

(14) البيان والتبيين، ج، ص 80.

فالنادرة وإن بُنيت على الشذوذ بحكم ما أورده صاحب اللسان من أن نواذر الكلام تنذر وهي ما شذّ وخرج من الجمهور لظهوره" - لا تقع على مسمّاها ولا تسمى نصها بتلك التسمية إلا إذا حققت الوظيفة المنوطة بها وهي الضحك والإضحاك (15).

وكما أن منظوم الكلام لا يكون شعراً إلا بالنية والقصد، فكذلك لا يكون شاذ الأقوال نادرة إلا باللهو والضحك وبما يتضمنه من غرابة وعجب (16).

وعلى هذا الحدّ والشرائط يتضح أن المعايير البلاغية السالبة -وهي عيوب بليغ الكلام- ليست حتماً عيار النواذر إذ بمفردها لا يتولّد منها الهزل، والاقتصار عليها لا يثير الضحك ولا يبعث السرور. فهي قاصرة عن إصابة المقصد ما لم تعاضدها أمور هي أشبه شيء بالقواعد تكفل مراعاتها حرارة النادرة ونجاحها، ويمكن حصرها في قاعدة الاسم وقاعدة اللغة.

* قاعدة الاسم:

وتتألف من شرائط تهدف إلى ضبط الطرائق التي تنسب بها نادرة إلى علم من الأعلام وتضاف إلى اسم من الأسماء. وقد أوضحها الجاحظ في مقدمة كتاب البخلاء فيبين ما لاسم العلم من تأثير في مستقبل النادرة، وما له من طاقة على تهيئته للضحك، وما يضيفه على النادرة من حرارة وبرودة بمقتضى ما يفتحها الاسم المضاف إلى النادرة -في ذهن المستقبل- من أفاق. يقول الجاحظ:

(15) بهذا الحد نميّز بين أمرين، أولهما أن معنى الشذوذ في النادرة لا يفيد معنى الخروج فحسب وإنما يقع أيضاً على القليل الثمين لتفرقه، ومن ثمة سمّت كتب كثيرة بالنواذر لقلّة دوران نصوصها على الألسن وقلّة العارفين بها منها النواذر في اللغة لأبي زيد الأنصاري وكتاب النواذر لأبي علي القالي. وهي كتب تدخل في باب الجد وتبتعد عن الهزل. أما الأمر الآخر فيتمثل في أن الشذوذ المقصود ينهض بدور بنيوي في تحقيق شكل النادرة وإنجازه. ولولاه لما كانت النادرة مثيرة للضحك باعثة على العجب.

(16) وجدنا في البيان والتبيين نصاً طريفاً تلازم فيه الشذوذ والنادرة والضحك والعجب نورد جزءاً منه للافادة: "... الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعد. وإتّما ذلك كنواذر كلام الصبيان وملح المجانين، فإن ضحك السامعين من ذلك أشدّ وتعجبهم به أكثر. والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع، وليس لهم في الموجود الراهن المقيم وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى مثل الذي معهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ وكل ما كان في ملك غيرهم". ج، ص 50.

"لو أن رجلاً ألزق نادرة بأبي الحارث جُمَيْن والهيثم بن مطهر وبمزيد وابن أحمر، ثم كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون. ولو وُلِد نادرة حارة في نفسها، مليحة في معناها ثم أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النواء وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة، فإنَّ الفاتر شرٌّ من البارد" (17).

فالاسم في النوادر دليل على سمة في الطبع مستقبحة، وصفة في السلوك مستهجنة، لا يحيل على مسماه في الوجود التاريخي بقدر ما يحيل على صورة أنموذجية مرذولة، لأن أبطال النوادر في موازين القيم ونظام المدينة الإسلامية الأخلاقي ما هم إلا صورة للانسان الناقص في مروءته بحكم الاختلال الحاصل في الطبع والعقل واللسان. وليس أبطال النوادر وصناعاتها إلا أصنافاً بشرية قد شذت بسلوكها وتفكيرها وأقوالها عن مألوف العادة ومأنوسها مثل المجان والحمقى والنوكى والجهال والمغفلين والبخلاء والمتطفلين والأكلّة والممرورين والمجانين والموسوسين وغيرهم ممن ترد النوادر على أسنتهم عفواً لا غصباً (18). فهؤلاء جميعاً هم صنّاع النوادر وفرسانها بسخافاتهم تداوى أدواء الكتاب إذا طال وبفكاهاتهم تدفع الملالة عن القارئ إذا كانت استكدة عناء الجد ويباطلهم تستجّم النفوس وتأنس القلوب.

ولئن عزلوا من أبواب الجد وأخرجوا فلم يذكر كلامهم في مسالك الحكمة والفصاحة فإن أقوالهم -على ما فيها من غرابة وشذوذ- قد توزعت على أبواب الهزل فامتألت بها، ودخلت بذلك في حد الأدب. والغريب في كلام أبطال النوادر أنه بشذوذه له سحر لائط بالقلوب أشد وأقوى من سحر البيان مدحه الجاحظ بما شابه الدم: "اللفظ الهجين الرديء والمستكره الغبي أعلق باللسان وآلف للسمع وأشد التحاماً بالقلب من اللفظ النبیه الشريف والمعنى الرفيع الكريم. ولو جالست الجهال والنوكى والسخفاء والحمقى شهراً فقط لم تنق من أضرار

(17) البخلاء، ص 7.

(18) صنّاع النوادر صنفان منهم الذين ذكرنا ومنهم من قصد إلى المنادرة قصداً وجعلها مرقاة إلى الكسب. ولمزيد الاطلاع انظر: أخبار أبي العبر ونسبه (ضمن): كتاب الأغاني، طبعة دار الثقافة، بيروت 1983، ج 23، ص 76-88. والحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي): جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت 1987، ط2، ص 9.

كلامهم وخيال معانيهم بمجالسة أهل البيان والعقل دهرًا، لأن الفساد أسرع إلى الناس وأشدَّ التحامًا بالطبائع" (19).

ولولا أنه بنقصان كلامهم كان كمال الأدب وبنشفاقهم عن الفصاحة تولَّد شق آخر في البلاغة لما كوفئت النوادر بمقدار ما كوفئ به كلام العقلاء والبلغاء لأن النوادر وإن كانت دليلًا على أصحابها وأماره على نقصانهم، قد صنعت بما لهم من عيوب فوضى الكلام وبلاغة العماء وفتحت بما في أقوالهم من شذوذ أبواب الممكن في اللغة والاحتمال ومصاريع الجنون والمحال.

* * *

* قاعدة اللغة:

وهي من أشد القواعد اطرادًا في كتب البلاغة والأدب، تكاد تجمع على ضرورة نقل النادرة دون تبديل يمس ألفاظها أو تغيير يحوِّر عبارتها وإلا أصابها ما قضى على جانب الهزل فيها وطرح عنها ما به يكون السرور. وأساس هذه القاعدة جملة من الشرائط:

(1) تجنب التكنية في مواضع الرفع: لأن الكناية تذهب بحلاوة النادرة وحرارتها: "فما مرَّ به [أي الكتاب] من هذه النوادر، فلا تنتظر إليها نظر المنكر فتعرض عنها صفحاً وتطوي دونها كشحاً إذا وقعت فيها كلمة قذِفٍ أو لفظة سُخِفٍ (...) وليس في كل موضع - أعزك الله - تحسن الكنايات عن لفظ فحش، ولا بكل مكان يجمّل الاعراض عن معنى وَحْش (...) ولو كنت هنا إنما آتي بما فيه رِكَانَةٌ وأصالة دون ما فيه سَخَافَةٌ ورذالة لزال عن المَلَح اسمها وارتفع عنها وَسْمُهَا وخرجت عن حدودها وأفلتت من قيودها" (20).

(2) تجنب الإعراب في مواضع اللحن: لأن الإعراب يسلبها حرارتها ويذهب بطرافتها: "وكذلك اللحن إذا مر بك في حديث من النوادر فلا يذهبنّ عليك أنا تعمّدناه وأردنا منك أن تتعمّده، لأن الإعراب ربما سلب بعض الحديث حُسْنَه وشاطر النادرة حلاوتها (...) ألا ترى أن هذه الألفاظ لو وُفِّيت بالاعراب والهمز

(19) البيان والتبيين، ج1، ص ٩٩

(20) جمع الجواهر في الملح والنوادر، ص ص 63-66.

حَقُّوقُهَا لذهبت طلاوتها ولاسْتَشْعَهَا سامعها. وكان أحسن أحوالها أن يكافئها
لُطْفٌ معناها بَقْلُ ألفاظها⁽²¹⁾.

3) تجنب اللحن في مواضع الإعراب، وهذه الشريطة مرادفة في حكمها
لسابقتها: "ومتى سمعت، حفظك الله، بنادرة من كلام الأعراب فأياك وأنت
تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها. فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها
وأخرجتها مخرج كلام المولدين والبلديين خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل
كبير..."⁽²²⁾.

تؤلف هذه الشرائط قاعدة أخرى تتضاف إلى قاعدة الاسم وتتصل بها.
وتتضمن حدوساً قوية وإحساساً رهيفاً ببنية النادرة ووظيفتها لأنها تتفق على
استحالة نقل هزلي الكلام في لغة أخرى غير التي تولد بها، وتتوافق في منع
رواية النوادر بأسلوب غير الأسلوب الذي نشأت به وعليه نهضت وقامت. وإلا
انقطع عنها ذلك المعجز المضحك الذي به كانت حرارتها وملحتها.

ويفضي كل ذلك إلى أن أي شكل من أشكال التحوير التي يمكن إجراؤها
على خطاب النوادر هو -لا محالة- تدمير لبنيتها ومسح لوظيفتها يخرج بها من
حد الهزل إلى حدود الجد لأن كل إجراء يسعى إلى تغيير مجاري الخطاب -أي
خطاب- يؤثر -إن قليلاً أو كثيراً- في المضامين المبلغة. ولما كانت النوادر
تستملح وتستظرف لخروجها عما يعرف، توسلت لتحقيق ذاك الخروج بألفاظ
السخف والمجون والرقاعة والإحماض ومعاني الفكاهة والمزاح والسخرية
والسماجة وأغراض الوسوسة والتجان والتحامق والتعابث. فإذا أخرجت ألفاظ
النوادر بغير الألفاظ الموضوعية لها وترجم السخف بالكنايات وسوّي اللحن
بالاعراب، ونقل معرب الكلام بالملحون، ثم استبدلت معاني السخافة والردالة
بمعاني الركائفة والأصالة وأخرجت أغراض الهزل مخرج الجد، خرجت النادرة
عن الحد وجاوزت السنن والرسم. بل إن في تحوير الأسلوب مناقضة لمبدأ
التناسب، فبين النادرة واسم بطلها أوشاج وعلائق متى انقطعت انتقض ما به
يكون الهزل حاراً وعادت النادرة أفتر ما تكون.

(21) مقدمة عيون الأخبار، ص ص 13-14.

(22) البيان والتبيين، ج1، ص 81.

وقد وجدنا في إلحاح النقاد على التزام تلك الشرائط التي ذكرنا عللاً أخرى توافق قوانين البلاغة عامة. يقول الجاحظ: "... وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً ساقطاً سوقياً فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس كما يفهم السوقي رطانة السوقي. وكلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات" (23).

والمفهوم من هذا الشاهد أن القول دليل على صاحبه، فالبخيل لا يُخَلَّ إلا إذا تكلم والأحمق لا يُحَمَّق إلا إذا نطق كما لا يحكم على البليغ بالبلاغة ولا على الفصيح بالفصاحة ولا على الحَصِرِ بالعيّ إلا بمراتب الخطاب في إثباته القصد ومدارج الفهم والافهام.

وبمقتضى ذلك يسمي الكلام ترجمان الانسان ما أن يخرج من صمته حتى يعرب خروجه عن سميّه. فكما أن اللغة تتشّى الكون بتسميته فكذلك تحدّد طبقة الانسان ومنزلته.

* * *

ولئن كانت الشرائط السابقة المختصرة في قاعدتي الاسم واللغة من القواعد الأساسية في صناعة النوادر وتوليدها فإن الاقتصار عليها والاكتفاء بها لمن المسالك الفاصرة عن إدراك ما بين الهزل والنادرة من لطيف الفروق وجليها، ذلك أن الهزل اسم جامع لصنوف يمكن ردها إلى نوعين: هزل المقام وهزل المقال.

وإذا كانت قاعدتا الاسم واللغة السابقتان جاريتي الرّسْم على أنواع الهزل جميعاً وأشكاله بما فيها النوادر حُقّ لكل نادرة الدخول في حد الهزل إلا أنه يصعب عكس الآية، لأنه من العسير اعتبار كل صنوف الهزل من جنس النادرة، إذ في بنية النوادر ما يصنع حدها المانع وفي مكوناتها ما يعصمها من مداخله هزل المقام ومخالطته. بيد أنه يمكننا ربطها بهزل المقال لأنه منها في الصميم حتى أنه يجوز لنا تعريف النادر فيكونها هزل المقال.

(23) البيان والتبيين، ج 1، ص 80.

ويعسر علينا -في هذا المقام- بيان دقيق الفروق بين صنوف الهزل وأنواعه،
فذلك يقتضي منا تفصيلاً نكتفي منه بالجملة.

أما هزل المقام فهو عندنا على ضربين:

- ضرب منه يدرك بالعيان والصورة ولا تأتي عليه الحكاية ولا الأقوال
يستعصي نقله بالكلام أو ترجمته باللسان. وقد أورد الجاحظ ما يقرب من
هذا التعريف في معرض تعليقه على بعض نواذر البخلاء: "وهذا وشبهه
إنما يطيب جداً إذا رأيت الحكاية بعينك. لأن الكتاب لا يصور لك كل
شيء ولا يأتي لك على كنهه وعلى حدوده وحقائقه" (24).
- وضرب آخر قام على تصوير عيوب النفس ومذموم الخلق لبعض
النماذج البشرية تصويراً يضع ممثلي هذه الطبائع المعيبة في مواقف
غريبة تفصح شذوذهم وتعريه. ومن وسائل هذا الضرب من الهزل
السخرية والتهكم ووسائل أخرى قريبة منهما كالتنوع (Variation)
والأسلية (Stylisation) (25) والمحاكاة الساخرة (Parodic). وجميعها يهدف
إلى الإضحاك واجتلاب السرور.

أما هزل المقال فلا يكون إلا بالكلام وفي الكلام. بالكلام لأنه لا يصنع إلا
بالأقوال، وفي الكلام لأن بنية القول قد ترتبت على نحو يخترق سنة التخاطب
وآدابه، وانتظمت على هيئة لا تحترم أصول الحوار ومقتضياته. فكثيراً ما يجنح
المتكلم في هذا الضرب من الهزل إلى:

- أن يخطئ في جوابه: "أصيب بعضهم بمصيبة، فقليل له: عظم الله
أجرك، فقال: سمع الله لمن حمده" (26).

(24) البخلاء، ص 58.

(25) باختين (م): المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة.
(ضمن) فصول: الأدب والإيديولوجيا، ج 1، المجلد 5، العدد 3، أبريل-ماي-جوان 1985،
ص.ص 115-116.

(26) ابن الجوزي: أخبار الحمقى والمغفلين، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط4، بيروت 1980،
ص 174.

- ويحيل في كلامه: "عن المدائني: لَقِيَ رَجُلًا رَجُلًا وَمَعَهُ كَلْبَان، فَقَالَ: هَبْ لِي أَحَدَهُمَا، فَقَالَ: أَيُّهُمَا تَرِيدُ؟ فَإِنَّ الْأَسْوَدَ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنَ الْأَبْيَضِ، قَالَ: فَهَبْ لِي الْأَبْيَضِ، قَالَ: الْأَبْيَضُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ كِلَيْهِمَا" (27).
- ويناقض في خبره: "وقيل لبعض أهل الموصل: كم بينكم وبين موضع كذا؟ قال: ثلاثة أميال ذاهب وميلين جاي" (28).

وغير ذلك من صور التخاطب التي انبنت -عمداً- على الخطأ واللبس، ونهضت -بالنية والقصد- على سوء الفهم وإساءة الفهم. وإذا كان هزل المقال على النحو الذي وصفنا فإن علاقته بالنادرة شبيهة بعلاقة اللغة بالكلام. لأن هزل المقال عندنا شكل هزلي، بالقوة موجود، مجرد، اعتباري، لا سبيل إلى تشكّله لغوياً إلا بالنادرة.

وهي -في اعتبارنا- شكل بسيط ينفذ هزل المقال بطرائق متنوعة، ولم ترشح لتنفيذ شكلها المجرد على وجوه كثيرة إلا لانتظام بنيتها على صورة مخصوصة متهينة لإنجاز هزل المقال باللغة وتشكيله بالكلام. وهذا كله يتطلب منا إبراز مكونات النوادر. والوجوه التي ترد عليها، والطرائق التي تحقق بها وظيفتها. وسنرجئ كل ذلك إلى درس آخر لأننا لم نقصد من هذا العمل البحث في بنية النادرة، وإنما سعينا إلى تأسيس نظام النوادر البلاغي، وفهم أسسه على نهج لا يشوّه تصوّر القدامى ولا يتعسف عليه.

عادل خضر

كلية الآداب - منوبة

(27) أخبار الحمقى والمغفلين، ص 156.

(28) أخبار الحمقى والمغفلين، ص 173.

النقاش

الأستاذ محمد عبد السلام:

أريد، في خصوص المقامة، أن أبين مدى اهتمامي بهذا التمشي الجديد في تناول المقامة ودراساتها، وهو موضوع تناوله الباحثون كثيراً. إلا أن دراسته، عن طريق مقامات الهمداني والحريري، لم تمكنهم من اكتشاف ما اكتشفته الزميلة من مظاهر هامة جداً.

فهذا التعريف للمقامة، باعتبارها تسريداً للخطبة، وإبراز نقطته الأساسية أي الكلام بمعنى اللفظ، هو أمر، يبدو، بالنسبة إليّ هاماً وأطلب من الأستاذة المزيد من التوضيح لهذا التعريف.

الأستاذ صالح بن رمضان:

1- يمكن أن نعتبر نوادر الجاحظ صناعة أدبية مستقاة مادتها من البيئة اللغوية العامة والخاصة في آن، وهو كما ذكر أندري ميكال في "الأدب العربي" قد أنصت إلى أصوات مختلف الفئات في عصره، لذلك أسأل الأستاذة حنون: إلى أي مدى يصح قوله إن النكتة أو النادرة صناعة أدبية حديثة في صلتها بالحياة المعيشة؟

2- قدمت الزميلة رجاء بن سلامة عملاً مفيداً جداً، من حيث المنهج، والنتائج التي خلصت إليها، غير أنني أود أن أسألك عن إمكان توسيع دراسة الصلة بين الخطابة والمقامة، وعن إمكان النظر في علاقة النماذج السردية في المفارقات وفي النصوص المحيطة بالخطب، والتي يصنع فيها الرواة مقاطع سردية تحدد كذلك المقام الذي تقال فيه هذه الخطب؟.

الطالب العبيدي:

أسأل الأستاذة حنون عن صيرورة إنشاء النادرة أو النكتة، فكل نكتة تكون قابلة للاثراء وإعادة الصياغة، بشكل متجدد، متطور، وتبرز هذه الخاصية في النكت التي تصدرها الصحافة المكتوبة، ويعاد استغلالها مراراً عديدة.

الأستاذة رجاء بن سلامة:

سأحاول ضرب بعض الأمثلة لربط الصلة بين مقامات مختلفة ولتوضيح التعريف الذي حاولت تقديمه للمقامة.

في المقامة المضيرية للهمداني وهي مقامة مشهورة أغرت الكثير من الباحثين بتحليلها يصف التاجر بيته ومتاعه وزوجته ويصف الماء الذي سيقدمه لضييفه أبي زيد والابريق الذي سيقدم فيه هذا الماء.. الخ. إن الحدث الكلامي الذي يقع في هذه المقامة هو الوصف أساساً والدليل على ذلك أن القدامى كثيراً ما استشهدوا بما أنثى به الهمداني في هذه المقامة من وصف للماء مثلاً. ولعل في هذه المقامة بعداً من أبعاد السخرية من المقامة ذاتها لأن الخطبة أو الحدث الكلامي الذي هو نواة كل مقامة قد تضخم فيها وطغى على بقية الأحداث.

في المقامة الخمرية للهمداني وفي المقامة الصنعانية للحريري وغيرهما من المقامات التي يمكن أن نسميها خمرية يعط الخطيب الناس ثم فيما بعد يتبعه الراوي فيجده يعاقر الخمر ويلهو ويقبل على الدنيا بعد أن كان يزهد الناس فيها. إن هذا الأزواج هام في دراسة شخصية المكدي وفي دراسة المقامة ولكن المهم من حيث البنية هو أن الحدث في هذه المقامات الخمرية هو الخطبة الوعظية التي يلقيها هذا الامام المزيف وهو الأبيات الخمرية التي ينظمها عندما نستغرب منه معاقرة للخمرة وإقباله على ملاذ الدنيا.

في المقامة المغربية للحريري هناك جماعة جلوس يتناظرون في ما لا يستحيل بالانعكاس وقد عجزوا عن إيجاد جملة من سبعة كلمات فقام أبو زيد السروجي ونظم قصيدة بأكملها فيما لا يستحيل بالانعكاس ونال بذلك جائزة.

في مقامة الرياحين صور السيوطي مناظرة بين مختلف الأزاهير. في كل مرة يقوم النرجس أو الورد أو النيلوفر كما بينت فيلقي خطبة يفاخر فيها الآخرين ثم يتدخل خطيب فيقول إن زعيم الأزاهير والرياحين هو الفاغية لأن الرسول ذكر فضائلها.

ما الجامع بين هذه النصوص؟ إن ما يقع من أحداث غير كلامية، ما يقع قبل الخطبة وبعدها متحول مختلف من مقامة الى أخرى. أما العنصر الثابت فهو

حدث لغوي يُقدّم على أنه هو الحدث القصصي وإضافة الى هذا العنصر السردى يوجد عنصر شكلي ثابت هو اطراد السجع. فالسجع إضافة الى هذه البنية السردية هما الجامع بين نصوص المقامات التي اطلعت عليها في مجال قصير في الحقيقة. وليس هذا التعريف الذي قدمته سوى فرضية عمل لعل دراساتها اللاحقة تبين خلافها أو تعدل من طموحها.

الأستاذ منصور قيسومة:

كيف ساهمت المقامة في بلورة المفاهيم الروائية على الأقل في عصرنا وهل لهذه الرواية الأولى جذور أو علاقة بالمقامة؟

الأستاذة رجاء بن سلامة:

المقامة ليست رواية بمعنى Roman فالأجناس الأدبية كما قلت مرتبطة بالتاريخ. إن كنت تقصد السرد La Narration فإنه نمط في الخطاب موجود في كل مكان وفي كل زمان وفي كل مجتمع: الأمثال الشعبية، النادرة توجد في كل مكان وفي كل زمان، وهي لذلك يمكن أن لا نعتبرها أجناساً أدبية فهي أشكال بسيطة تعبر عن قابليات ذهنية لدى الانسان.

الأستاذ منصور قيسومة:

هناك دراسات تثبت أن المنعرج الحاسم الذي حدث في تطور الأشكال الحكائية هو المقامة؛ المقامة هي الفاصل بين الأشكال الأولى والأشكال الحكائية الحديثة.

الأستاذة رجاء بن سلامة:

المقامة ليست نتيجة تطور للأسطورة والخرافة ولكنها ربما جنس أدبي مركب ناتج عن تحول في الأشكال الخطابية البسيطة من أخبار وخطب وأحاج.. الخ

الأستاذ عادل خضر:

سأحاول الإيجاز في الردود على الأسئلة.. ولكن أريد أن أبدأ في الرد على سؤال تردد كثيراً ويتعلق بالفرق بين النادرة والنكتة والطرفة وغير ذلك من الأصناف الهزلية.

أقول إن الفرق هو الفرق في التسمية على الأقل بين النكتة والنادرة لأنني لم أراقب الأشكال الأخرى. فالأمثلة التي ذكرها الأستاذ حنون تطابق في بنيتها النادرة ولكن ما الفرق بينهما إن وجدنا اسمين مختلفين لهما.

الفرق الأول في الزمان: إن النكتة نشأت في العصر الحديث ولكن نشرت في الصحف.

كل الأدب الذي نشر في الصحف والمجلات سُمي بتسمية أخرى La para-literature يعني هو أدب يوجد الى جانب أدب رسمي اعترف له بأدبيته وله تسميات عريقة مثل الرواية والمسرحية.

هذه الآداب التي تنشر في الصحف الى حد الآن تُخرج الأدب الرسمي، هل يمكن أن ندخلها في هذا الأدب أم تبقى مطروحة جانب الأدب فلا تدخل في الضفة الأخرى.

إذا نقلنا هذا الإشكال الى الأدب القديم فإننا نقول إنه توجد في القديم أشكال هامشية. مثلاً هناك أدب يكتب على الحيطان والنوادر التي يسمعونها المار في الطريق وهي لا تدرج جميعاً في الأدب العربي أو لا تعد من الأدب في شيء لأن النصوص لكي تدرج في الأدب ينبغي أن تتوفر فيها شروط.

الشرط الأول هو أن يرويه شخص ثقة؛ عالم له سلطة. فالناقل ينبغي أن يكون معترفاً به حتى ينقل ذلك القول الذي قيل في فضاء شائع، الشرط الثاني ينبغي أن يكتب في كتاب.

فالنادرة لم تصبح من الأدب في شيء إلا لأنها حُشرت في كتاب والكتاب هو الوسيلة الوحيدة التي مكنت الأدب من التداول والجريان. إذن النادرة هي جزء من الأدب لأنها حُشرت في أبواب الأدب أي حُشرت في كتاب.

فالكاتب هو من العناصر التي تصنع أدبية النص أو تصنع الأدب. أما في العصر الحاضر فهناك أشكال تكتب في الجرائد وفي الصحف ورغم ذلك لا يُعترف بشرعيتها. هذا على الأقل للتفرقة فلم أجد فرقاً في البنية بينهما فإنهما يتشابهان وإن اختلفت التسمية.

ولكن الحامل Le support الذي يحمل الخطاب الأدبي هل يمكن أن يعتبر من باب الأدب أم لا؟

فالنادرة اعتبرت من الأدب لأنها على الأقل في التصور القديم باعتبار وجود الكتاب الذي يصنف أدبية النص قد اعتبرت من الأدب.

أمر الآن إلى سؤال الأستاذ محمد عبد السلام وهو سؤال عن معنى النادرة، إذ نجد كتباً كثيرة لها تسمية النوار إلا أن المتصفح لنصوصها يجدها من باب الجد لا من باب الهزل.

سأطرح الآن سؤالاً آخر، توجد الكثير من النوار ولكن في كتب تسمى الأخبار. أخبار الحمقى والمغفلين وهو الكتاب الذي اعتمدت عليه في استخراج المتن أو المدونة التي اشتغلت عليها. الفرق هنا ليس في التسمية بل في دلالة التسمية.

النادرة هي تسمية لجنس من الكلام بينما النوار التي ذكرت في باب الجد هي عناوين كتب ومعناها مجازي. فالكلام المضمن هو ثمين ونادر ولذلك سمي نوار.

ومن ناحية أخرى ينبغي كذلك ألا نعرف الجنس باسمه فحسب إذ ينبغي أن ننوع في مصادر التعريف، فالمتن أو المسمى الذي يسمه الاسم ينبغي أن يساهم في تعريف الاسم ذاته.

فالنادرة التي يكون نصها جدياً كناية عن نص يصعب الوصول إليه أو نجد له نظائر بينما النادرة هي جنس من الكلام يدخل في باب الهزل وله شرائط معلومة.

أساليب الإقناع في الخطبة دراسة في بعض خطب علي بن أبي طالب الحربية

إن الخطبة الحربية هي خطبة تقال في مقام نزاع نظري بين الخطيب والخصم من شأنه أن يغدو نزاعاً ميدانياً بينهما وأنصارهما. لذلك فإن الخطب الحربية التي أنشأها عليّ متصلة مقامياً وتاريخياً بالخطب الأخرى التي أنشأها خصومه شأن الزبير وطلحة وعائشة.

والخطبة الحربية كلام ليست غايته إلا الإقناع. وبديهي أن الإقناع ليس وحده حداً جامعاً مانعاً للخطبة الحربية، بل للخطبة عموماً، ولكنه المقصد الذي يحكم بنية الخطاب في الخطبة. فهو إذن مقدّم ثابت (1) وليس علة محددة. الإقناع عندنا هو حمل الباث المتقبل على اعتبار مراجع كلامه (الباث) حقيقية سواء منها المراجع المعنوية أو المراجع الدلالية.

وبديهي أن للفضاء الخطابي دوراً كبيراً في الإقناع، فهذا شأن حركات الخطيب ونبرات صوته، بل هيئته وشكله أحياناً، إلا أننا مضطرون إلى إقصاء عنصر الفضاء الخطابي هذا لأن النص لا يشير إليه فلا يمكننا بذلك معرفته أو الاطلاع عليه.

أما إذا نظرنا في الخطاب نفسه، فإننا نتبين أن الخطبة الحربية عند عليّ تقوم على الإقناع أي على حمل المخاطبين على التصديق، ونعني بالتصديق أن يعتبر المخاطب كلام عليّ مطابقاً للواقع. وللتصديق مرحلتان، الأولى تسعى إلى إنشاء التصديق للقضايا النظرية التي يطرحها الخطيب وهي وجهة موقفه وخطل موقف الخصم. وهاتان القضيتان متقابلتان تقابل النقيضين تقصي إحداهما الأخرى. فالكلام إذن منذ البدء يضمّر صراعاً وجودياً إقصائياً: "الخطيب على حق" و"الخصم من جهة الباطل" وواضح أن مرجع الحق والباطل في هاتين

Antécédant constant

(1)

القضيتين واحد. فالحق هو في الايمان بالله والعمل بتعاليمه والباطل هو في عصيان الله والخروج عن أوامره. والخطيب وخصومه كلاهما يدعيان المحمول نفسه، فإذا كان الموضوعان متناقضين تتناقض الحدود، فالمحمول بدوره يغدو متناقضاً عند الطرفين، ولكنه هويةً لفظيةً واحدة. فالاختلاف حينئذ هو في المعنى، معنى الحق ومعنى الباطل والصراع بين الطرفين صراع على امتلاك المعنى الواحد الصائب الذي يقصي غيره.

بيد أن مفهومي الحق والباطل هما عندنا مفهومان لا مرجع ثابت لهما في السياق إذ هما حكمان قيميان يختلفان باختلاف بنائك الواقع باللغة، فإذا أردت أن تقنع بنسبتهما إليك وصدقهما خارج نظامك المتناسق المغلق غدوا غير قابلين للتصديق والتكذيب. فقول علي: "إن راكبة الجمل الأحمر ما تقطع عقبة ولا تحل عقدة إلا في معصية الله وسخطه" (2) وإن استدل عليه علي بخروج الخصم عن البيعة ومن ثم العصيان فإنه قول يظل داخل النظام اللغوي المغلق لأن الخروج عن البيعة عند الخصم ليس باطلاً بل هو حق.

والطريف في الأمر أن علياً في خطبه الحربية لا يبلغ هذا المستوى الاستدلالي إلا نادراً ويكاد يقصر كلامه على المقدمات التقريرية وكلاهما كما أسلفنا غير قابل للتصديق والتكذيب على حين مقصد خطاب الخطيب إنشاء التصديق.

إن الفرق بين المقصد وواقع الخطاب هو ما يسعى الخطيب إلى تغييره. وهذا التغيير كان بما اصطّلحنا عليه بـ "تقنيع الخطاب". فعلياً إما أن يقرر عدم الحاجة إلى الحقيقة المنطقية أي عدم الحاجة إلى وجود المرجع الواقعي لحصول التصديق أو أن يوهم بوجوده. ففي الحالة الأولى نجد الخطبة تتعدد فيها الأصوات، ويعلو فيها صوت الله أو صوت الرسول فيتقدس كلام الخطيب بالقوة ويصبح من باب القضية البرهانية (3) التي لا تحتاج إلى تحقيق (4) فيقول علي

(2) أحمد زكي صفوت، جمهرة، خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، بيروت، دار الحداثة 1985، ج 1، ص 287.

Apodictique

Vérification

(3)

(4)

والضمير يحيل على عائشة "وإنها هي التي تتبجحها كلاب الحوآب" (5) محوراً حديث الرسول "لكأني بأحدكن تتبجحها كلاب الحوآب وإني أخشى أن تكوني أنت يا حميراء" من الشك إلى اليقين ومن التعميم إلى التخصيص.

بل قد يوسّع الخطيب مجال القداسة هذا متجاوزاً بذلك تلك النصوص الجاهزة التي هي قليلة مهما كثرت لإضفاء بعض سمات القداسة على كلامه. فيكون ذلك مولداً لنصوص محتملة لا نهائية بالقوة تستمد تعاليها من باثها أي الخطيب. فعليّ يقول: "أتراني أكذب على رسول الله صلى الله عليه وسلم، والله لأنا أول من صدقه فلا أكون أول من كذب عليه" (6). وبذلك يتماهى الخطيب وخطابه فيغدو تكذيب الخطاب تكذيباً له وتكذيبه تكذيباً لمقدس. ويقول عليّ: "ولقد قبض رسول الله صلى الله عليه وسلم وإن رأسه لعلى صدري" (7)، أما عائشة فتقول في إحدى خطبها: "مات رسول الله صلى الله عليه وسلم بين سحري ونحري" (8)، فالكلام في الخطبة إذن ليس غايته البحث عن الحقيقة بل الإقناع بامتلاكها.

إن المراجع "المتعالية" التي ذكرنا من شأنها من حيث مقصد الخطاب تحقيق التصديق بمخاطبة ما يسميه أرسطو انفعالي الخشية (9) (Passion de la crainte) والحب المميزين للعلاقة بالمقدس. فيكون تقنيع الخطاب بتغيب الحاجة إلى المرجع الواقعي الغائب الذي يسم الخطاب بالخلل، ويكون هذا التغيب بنوع من الاحتجاج بالسلطة (10).

والخطيب يعمد إلى طريقة ثانية لتقنيع خطل الخطاب فيكون ذلك بإخفاء الكلام الذي لا يحتمل التحقيق ولا التصديق وبتعويضه بما هو من مستلزماته الدلالية مما يحتمل التحقيق (11). فهو يقيم كلامه على الافتراضات المسبقة (12)

(5) جمهرة خطب العرب، ج 1، ص 287.

(6) نهج البلاغة، ص 81.

(7) المصدر نفسه، ص 113.

(8) جمهرة خطب العرب، ص

(9) Aristote: Rhétorique, Paris, 1991, p.203.

(10) Oswald Ducnot: Le Dire et le Dit, Paris, les Editions de minuit, p.149.

(11) نغني بمستلزمات الخطاب الدلالية كل ما يضمّره الخطاب دون أن يصرّح به.

(12) Pré-supposés

شأن اعتبار المصدقين له مجاهدين (13) مما يؤكد إذ الجهاد حق أنه على حق أو هو قد يقيم كلامه على المعنى المهمت (14)، إذ يقول مثلاً: "إن عائشة سارت الى البصرة ومعها طلحة والزبير، فأما طلحة فابن عمها، وأما الزبير فختها" (15). فدرجة الإخبار تبدو في ظاهر هذا الخبر مساوية للصفر (16)، ولكنها في الحقيقة تضرر إخباراً آخر يهتم أن منطلق تحالف خصوم الخطيب عليّ هو القرابة والمصلحة وهذا المنطلق يضعف قيمة كلام الخصم.

وفي هذا المقام نفسه، قد يقيم الخطيب كلامه على المجاز باعتباره كلاماً تضرر دلالاته فيقول مثلاً: "يرتضعان أما قد فطمت ويحييان بدعة قد أميتت" (17).

وفي سياق الإيهام بوجود المرجع الواقعي الغائب، نجد الخطيب ينشئ هذا المرجع في مستوى اللغة، فيصبح الكلام تعويضاً للحقيقة (18). ويكون ذلك بتجميع الأساليب التي تقيد التأكيد وبالتراكم الشكلي القائم على الجمع. فعليّ يقول مثلاً: "نحن أهله وورثته وعترته وأولياؤه" (19) أو يقول: "وإنهما لعلی ضلالة صماء وجهالة عمياء" (20). ومعلوم أن الجمع سواء قام على التكرار أو لم يقم، له وظيفة حفظ الأخبار في الخطبة لأن القناة شفاهية. لكن الجمع والإضمار يهدفان أيضاً الى الإيهام بوجود المرجع الواقعي الغائب. وهما يوهمان السامع بأنه هو مكتشف الدلالة مما يورطه ويركز ذاتيته بمخاطبة "الأنا" فيكون التصديق أيسر.

أما المرحلة الثانية من مراحل الحمل على التصديق في الخطبة، فهي تخص الفعل وهي الحمل على التصديق بأن الفعل في صف الخطيب أي مساندته أمر موجب وبأن غياب الفعل في صف الخطيب أي عدم مساندته أمر سلبي. فالفعل وعدم الفعل من جهة والإيجاب والسلب من جهة أخرى متقابلان تقابل الحدود مما يضيف على مساندة الخطيب سمة الموجب المطلق.

(13) علي بن أبي طالب: نهج البلاغة، لبنان، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982، ط2، ص69.

(14) Sous-entendu

(15) جمهرة خطب العرب، ج1، ص287.

(16) نحن نستثنى طبعاً خبر ورود الخبر نفسه.

(17) جمهرة خطب العرب، ج1، ص302.

(18) Le Dire et le Dit, p. 157.

(19) جمهرة خطب العرب، ج1، ص289.

(20) المصدر السابق، ص304.

ويحدد الخطيب مدلول كلمة موجب في القضية الأولى: "مساندة الخطيب أمر موجب" بأن الفعل في صف الخطيب يضمن النصر. فيصبح نصر الخطيب وهزيمة الخصم واقعيين باللغة إذ يقول عليّ مثلاً: "ليضربن أحدهما عنق صاحبه" (21)، ويقول "لأقتلن ثلثهم وليهربن ثلثهم وليتوبن ثلثهم" (22). وواضح أن النصر والهزيمة المنسوبين إلى الخطيب والخصم مما لا يمكن تحقيقه ولا تصديقه عند سماع الخطبة لأنه خبر يحدث في المستقبل، أي بعد الخطاب. فالخطيب يقدم افتراضاً حول المستقبل باعتباره تقريراً. وبذلك يعود عليّ إلى إنشاء قضية مرجعها في الواقع غائب لا تقبل التصديق والتكذيب. ويعود إلى تفتيح الخطاب، فيعمد هنا إلى الإيهام بوجود المرجع الغائب (أي انتصاره وهزيمة الأعداء) باعتماد القسم والدعاء. فالأول هو التزام الخطيب بالقيام بالفعل (النصر) والثاني هو إيدان من الله بإنشاء الفعل نفسه (وفي الحالتين يُنشأ المرجع الغائب باللغة). وعادة ما يكون الدعاء على الخصم والقسم على إنجاز الفعل في آخر الخطبة، فيقول عليّ مثلاً: "اللهم احلل ما عقدا وأنكث ما أبرما" (23) ويقول "والله لأبقرن الباطل حتى يظهر الحق من خالصته" (24)، فأخر الكلام مما يعلق بذهن المستقبل فيرى العالم من خلال الخطاب حول العالم (25).

وقد يكون تفتيح الخطاب أيضاً بضرب من القياس على الماضي، فيقوم على نفي المقام وتحويل مرجع القضية إلى مرجع مطلق. فالخطيب يؤكد حصول النصر في المستقبل لحصوله في الماضي: "أنا أبو الحسن الذي فلتت حدّ المشركين وفريق جماعتهم، وبذلك القلب ألقى عدوي اليوم" (26).

لكن تأكيد حصول النصر تضافرت عليه قضية أخرى أسلفناها وهي: "عدم مساندة الخطيب المنتصر أمر سالب" ولئن كان ينطبق على هذه القضية ما أسلفناه من غياب المرجع في الواقع ومن ثمّ غياب إمكان التصديق فإنها تتميز من حيث وسيلة تفتيحها إذ هي تقوم على تشريك واضح للمخاطب قائم على مفهوم الترهيب. وهو مفهوم متصل بذات المستقبل في الحاضر اتصالاً وثيقاً إذ

(21) جمهرة خطب العرب، ج 1، ص 287.

(22) المصدر السابق، ص 287.

(23) المصدر السابق، ص 304.

(24) المصدر السابق، ص 287.

(25)

(26) جمهرة خطب العرب، ج 1، ص 288.

يعمد الخطيب الى شتم المتخلف عن الحرب وسبّه، فتصبح صفات المتخلف السلبية المفترضة في المستقبل إن قعد عن الحرب صفات قارّة، فيه بل كأنها تعويض لهويته العلميّة إذ يعتمد عليّ نداء هؤلاء بقوله: "يا أشباه الرجال ولا رجال، يا عقول ربات الحجال.." (27).

إنّ القضية الأولى إذن، أيّ مساندة الخطيب تؤدي الى النصر"، تقنع بإنشاء المرجع الغائب باللغة دون تشريك جليّ للمخاطب، أما القضية الثانية، أي (عدم مساندة الخطيب تفيد الضعف والجبن)، فهي تقنع بتشريك جليّ للمخاطب إذ يقول عليّ: "أما بعد، فإنّ الجهاد باب من أبواب الجنة، وهو لباس التقوى" وهذا الخطاب عام يتحول الى التخصيص إذ يواصل الخطيب كلامه قائلاً: "فمن تركه رغبة عنه أليسه الله ثوب الذل وشمله البلاء" (28).

وواضح أن التصديق في هذه المرحلة الثانية أيضاً قائم على مخاطبة الانفعالات، فالقضية الأولى التي أسلفنا تخاطب انفعال الرغبة والثانية تخاطب انفعال الخشية.

بهذا إذن تبيننا بعض أساليب الإقناع في خطب عليّ الحربية وانتهينا الى بعض النتائج التي تمكّن من تبين خصائص هذا الخطاب المدروس.

أ) نوع الخطاب:

إن الخطبة الحربية عند عليّ تقوم على مرحلتين مرحلة القول الظاهر الذي يبني الواقع باللغة ومرحلة ما يضمّره هذا القول من طلب لإنشاء هذا الواقع. وبذلك يغدو الواقع اللغوي المفترض الذي ينشئه الخطيب محدّد الواقع العملي الذي على المخاطب تصديقه فتحويره.

فالخطبة الحربية عند عليّ إذن لا تقوم على الطلب المباشر وعلى الأوامر والنواهي بقدر ما هي تقرب من الأعمال اللاقولية غير المباشرة، مرحلتها الأولى قائمة في اللغة أي في عمل المخاطب ومرحلتها الثانية قائمة بالقوة في تأويل اللغة. فنحن بإزاء عمل لغوي "أ" هو الدال يدل على عمل لغوي "ب" هو

(27) نهج البلاغة، ص 70.

(28) المصدر نفسه، ص 69.

المدلول. وبهذا تتميز الخطبة الحربية عن الخطبة الوعظية التي هي عمل لغوي مباشر يقوم على الأمر والنهي.

(ب) نوع الدال:

يقوم الدال أي كلام الخطيب على قضايا غير قابلة للتحقيق يسعى الخطيب إلى تقنيها بطرق مختلفة أهمها إنشاء المرجع الغائب في الواقع باللغة أو نفي الحاجة إليه بإثبات عدم إقادته. فتتخلل في الحالتين وظيفة اللغة المرجعية، ويقوم الكلام على مفهوم "الايهام".

(ت) الدلالة:

كيف يدل العمل اللغوي على العمل اللغوي "ب"؟ أو بالمفهوم الأرسطي كيف تؤثر حجج الخطاب في انفعالات المخاطب فيتحوّل الكلام وفق نفسية المتقبل وطباعه أي وفق الـ Pathos؟ وبلغة أكثر التصاقاً بعنوان البحث، كيف يقتنع المخاطب بصدق كلام عليّ الخطيب؟

يقوم هذا الاقتناع على تحويل دلالي للعمل اللغوي أي كلام الخطيب الظاهر فيصبح رديفاً لمفهومين، الأول هو الحق ووظفت لإثباته وسائل عديدة كالنقد والتعالي وإثبات الذاتية والثاني هو النافع وقد أثبتته طرق مختلفة كالإضمار وسواه، حتى يغدو تصديق الخطيب رديف إنشاء المخاطب الحق ورديف حصوله على النافع. فالحق المتصل بالقول والنافع المتصل بالفعل هما مما يسعى إليه المرء طبعاً. فبذلك يحصل الإقناع بتحول اللغة إلى موهم بتحقيق السعادة

(ث) نوع المدلول:

إن مدلول الخطاب هو حصول التأثير بالقول أي حصول الاقتناع فهذا هو معيار نجاح الخطبة الحربية أو فشلها، فالخطيب في هذا النوع من الخطب داخل نظام اللغة خطيباً وخارجه قائداً فما قد يولده كلامه من تصديق هو مضاعفة من عدد أتباعه ومن عدد المحاربين في صفوفه وهذا جزء من أهداف الحرب. فالخطبة الحربية إذن هي من خطط الحرب، وإذا كانت الحرب خدعة، فلا

نتعجب تقنيع الخطاب للإقناع ولا نتعجب قيام الخطبة الحربية على الإيهام ولا نتعجب أن القصد الى "الحقيقة" ليس من سمات هذه الخطبة، بل هدفها هو تحقق مصلحة الخطيب في المستقبل. لذلك ينطبق عليها ما يقرره الجاحظ من أن الخطبة تصوّر الباطل في صورة الحق وذلك لاقتنار الخطيب الى المخاطب.

ألفه يوسف

كلية الآداب - منوبة

المثل جنساً أدبياً

"كل حركة صادرة عن القلب
تسعر القلم وتشحنه بتنوعات قاتلة"

جاك كين بياني

في مفهوم الجنس الأدبي:

نسأل هذا الذي راج عندنا قد اصطحب منا الذائقة في ما قرأنا من تراثنا فغشى ببريقه أو عتمته منا الأبصار فإذا نحن في مثل العاشق السادر أصمّه العشق أو الضغينة وأعمى. أدبنا هو ما فرطنا في كتبه من شيء وله في الأجناس ما لغيره عند غيرنا ولذا فإن جدة نظرية الأجناس ليست سوى جدة اصطلاح. إن لأدبنا بالأجناس مزمناً ارتفاق وخلوص لعشرة معشار أنجبت شعراً ونثراً هما بلغة النحاة جنسان تحتها أنواع وبهذا النسل نحن مباهون يوم ترجف رواجف النقد ونفارق بين ما لدينا ولدى غيرنا. هذا الرأي هو الوجه العاطفي للمسألة. ويوازيه آخر يكتمن السؤال الإشكال: هل أنشأ العرب أصلاً أدبهم بحسب نظرية الأجناس؟ وهو إن ما خلا من روح العاطفة لعلوقه ببعض التجني يصيب بعض الحق ويزيد.

ونحن إذ نروم أن ندخل أدبنا بمدخل الأجناس وفق منظور علمي علينا أن لا نقس القديم لقدمه ولا الجديد لجدته وإنما الشأن في حصر المشكلات لا سيما وأن هذه القضية تعدّ مثاراً لوجوه من قلق البحث عديدة. فالحديث عن الأجناس في النقد العربي مركب صعب زلوق. وقولنا من باب التوقّي هو، ولكنه من باب الحقيقة أيضاً، وذلك أن الحديث فيه يتم في أكثر من سياق وفي أكثر ما يصطلح عليه بفنون الأدب. وعليه فمقال الجنس مقال ثري ذو شعوب، والحديث فيه إما مشاوررة روية ومؤامرة فكرة وإما حديث الشكور المؤمن أو الكفور الجاحد وهو

في كليهما يقيس الشاهد على الغائب قياساً لمزاعم الهوى فيه حظ غير يسير فمن خلائقه الكبير.

لعل هذا الذي طرحنا يُبينُ ما نصطدم به إذ يشي بحادث الحجة والتصور والممارسة لدينا في هذا الموضوع. فما إنْ نخرج من دائرة المبادئ النظرية حتى نَفاجأ بدرجة التعقيد التي تكتنف العمليات الاجرائية والتأويلية وذلك لتداخل عناصر مختلفة ترتد الى مجالات متعددة. إن هذا الموضوع محوط بمزالق عديدة لعلها تنحصر في مزلقين رئيسيين هما الجانب الابدستي، والجانب المنهجي، فهما يتضمنان لب القضية، في تقديرنا، ويكتمان أهم أبعادها.

إن الجانب الابدستي من القضية يجوز مسألة التعريف والتحديد الى المسائل المتصلة بمبحث الأجناس في ماهيتها الكلية: إثبات وجود أولاً وضبط حدود ثانياً. والاصطلاح عند العرب في هذا الشأن يبدو من ضمور القيمة وذلك في مستوى التسمية، أو التصنيف. وللإصلاح في الحقيقة وجهان: وجه عاطفي ووجه علمي، وهنا تثار مرونة الأدب العربي لمبدأ التصنيف. فهل أن فنون القول فيه وتصاريفه تستجيب الى ما تعرف به نظرية الأجناس عند غيرنا من وحدة الاصطلاح ودقته، ووضوح الحدود وصرامتها؟ وهل تقوم نصوصه متناً على ما تنهض به أجناساً لها خصائصها المميزة المتفردة؟ وهل يكفي القول بأن أدبنا جنيس أجناس الآداب الأخرى ضريع لها وما هو لها بضريع من هذه الناحية؟ وهل أن كلمات أو اصطلاحات من قبيل "باب" و "فن" و "صناعة" تعني في ما تعنيه معنى الجنس؟.. ونجمل فنقول: هل يكفي اعتناق مذهب الأجناس لندحض الفكرة القائلة بأنه ليس بين حال المثل وحال الخبر إلا حجاب رقيق؟ وهل يكفي ذلك لنقول أننا حزنا نصيبنا من السيرة والمقالة والمذكرات والرواية، والحال أن ما لدينا لا يتساق وتقنيات هذه الأجناس وأصولها كما استوت حدودها، ووضحت معالمها وجربت عند قومها حديثاً فصحت. أما يصح لنا أن نعتبر عشق مجانين بثينة ولىلى وعزة صنواً لجنس الشعر الغنائي؟ وهل يمكن أن ندرج شعر الحماسة في جنس الملحمة الاغريقية؟ وفي المضممار ذاته نجد أنه

صُنِفَتْ قصصٌ على أنها روايات، وأطلق على سبيل التجوّر "أوبرات" على بعض أشعار شوقي ذات الطابع المسرحي(١).

إذن القضية أعوص من أن تكون مقابلة اصطلاحية عن طريق الترجمة أو مجرد عملية تصنيف رتيبة وميكانيكية. وهنا نتبين خطورة الجانب الاستيمى بوجهيه الاصطلاحي والتصنيفي. والحال أن المرأة القديمة لا تصبح جميلة بمجرد أن تمر أمامها عادة حسناء، فإنه يحق لنا التساؤل عن مدى غنما من قراءة القديم والحديث من خلال نافذة الأجناس إن لم نجاوز التصنيف التقريبي الى المحددات الاستيمية للنمط الأدبي المراد درسه.

أما الإشكال المنهجي فهو علة العلل. والمهم أن المنهج تتحدد مقوماته انطلاقاً من نوع المادة أولاً ومن مطالبنا من هذه المادة موصولة بالأطر النظرية والاجرائية التي تتحرك خلالها. ونجمل فنقول إن المنهج يثير جانبين مهمين: المقاييس في فرز الأجناس من جهة والمقاربة النقدية لها من جهة أخرى وهم وجهان لعملة واحدة. وذلك أن نهج التداول يملى ضرورة معايير تصنيف المادة الأدبية. ومعلوم أن لكل كاتب نهجاً يستنه لنفسه ويمضي في تحقيقه حتى يغدو له الوجه، به يعرف ويكنى. ولا شك أن مختلف أنواع الكتابة وأنماطها في غير الأدب العربي قد استقامت أجناساً متميزة. ولكن دارس الأجناس في أدبنا درسه جدٌ عسير قد لا يخلو من تعمّل قد لا يطابق الواقع. وأصحاب الشأن في هذه المسألة فريقان: أنصار المعنى وأنصار النص أو الفكرة والأسلوب.

إلا أننا إذا اعتمدنا المضمون بداً مقياساً ضعيف الوسيلة، قليل الحيلة الى درجة يصعب معها فصل جنس عن آخر، وذلك لإمكان تشارك جنسين أو أكثر في نفس الموضوع ولو كان ذلك بأقذار متفاوتة. إن بعض الأجناس واقعة موقع التقاطع مع مواضيع تخص جنساً آخر. وقلما ينفرد جنس بموضوع مخصوص

(١) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول 181، المجلد السابع، العددان 3 و4 أبريل-سبتمبر 1987.

مقصور" عليه. يقول التوحيدي: "فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ويلتبس بعضه ببعض" (2).

على هذا الأساس تلتبس مادة أنماط الكتابة النثرية في الأدب العربي ولذا تعد قضية الحدود والمجاورة من القضايا المهمة في مستوى تقارب الموضوعات. وإن ما يدعم هذا الرأي أننا إن جاوزنا المضمون إلى غايته ألفينا أن الغاية، غير كفيلة هي أيضاً بالتمييز. فالامتناع والموانسة أو النزعة التعليمية وما دار في فلكيهما من ألصق الغايات بأدبنا. وقلما عدمنا جنساً لا يروم تحقيق هذه الغاية. وأياً كان نوع المضمون التاريخي منه، أو العاطفي أو السياسي أو الاجتماعي فإنه لا محيد عما أشرنا إليه من غايات. وفي هذا خير دليل على ما قرره الجاحظ من أن المعاني ملك شياع يتباصر بها كل من تدنت إليه أسبابها.

أما الذين خلصوا في تقديمهم للأسلوب، فلم يتجاوز عملهم صعوبتين: ثمة صعوبة أولى وهي أن الأساليب قد تتعدد داخل الجنس الواحد كالتمثل أو المقامة أو الخطبة كما قد تتوحد. وثمة صعوبة ثانية تتمثل في السعي إلى ضبط المقومات الأسلوبية لأساليب هذه الأجناس ولكن قد يصادف أن تكون مقومات هذا الجنس هي ذاتها بعض خصائص ذاك الجنس من حيث فن الصياغة وحسن السبك وطرائق القول عموماً، مما يحدو بالأسلوبيين إلى تركية الظاهرة الأكثر شمولاً من جملة الظواهر الفنية الأخرى.

وقد يُعمد إلى تركية نص من بين نصوص أخرى تنتمي إلى نفس الجنس أو إلى الإقرار بانتماء نص إلى جنس يحدده هو وذلك وفق المنطلقات النظرية التي يعتمدها: يقول الأستاذ الطرابلسي "فالسجع -نوعاً كتابياً- ليس هو النثر قطعت وحداته وقفيت أواخره. ولا هو الشعر تنوعت قوالبه واختلفت موازينه وداخلته المرونة في المبنى والمعنى. إنما هو نموذج من الكتابة ثالث له صلة بسائر الأنواع" (3).

(2) د. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثه، الفصل الخامس، الأدب العربي وقوله الأجناس: 107، دار الطليعة، الطبعة الأولى، بيروت 1983: "أما مضامين الدلالة فليس واحد منها بأحق بها من الآخر".

(3) د. محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية: 143، فصل: السجع نوعاً كتابياً، دار الجنوب للنشر، تونس 1992.

وفضلاً عن ذلك فإن مسألة الأجناس أو -على الأقل- المصطلح ينبعان من مبدأ النمذجة أي التراكم والتتميط. وهما مصطلحان يعنيان المشاكلة أو المماثلة بين نصوص تنتمي الى صنف معين. إن المصطلح ككل قانون ينطلق في ضبط أحكامه من مبدأ إطاراد الظواهر. ولما كانت النصوص ظواهر أدبية حية، فإن تكرار مجموعة من النصوص تكرراً ممتداً في الزمن المزمع ومرتحلاً في المكان الممكن وفق نسق معين يؤول -من باب التصنيف- الى اندراجها ضمن نمط يصطلح عليه إصطلاحاً خاصاً. ومن هذا المنطلق فإن التصنيف -وهو من النقد- أثر لاحق. وما لحق يظل غالباً من قبيل الأحكام المعيارية. ثم إن النظرية -ككل نظرية- غير قادرة على استيعاب كل الجزئيات والدقائق. والدليل على ذلك أن ذات الجنس قد يحتوي أجناساً أخرى قد تطابق خصائصه وقد تخالفه. وهذا مما حدا بالنقد الى أن يعير مسألة التناص أهمية بالغة. ولا شك أنه من دوافع هذا الاهتمام الوعي بقصور نظرية الاجناس عن مواكبة تطور الأنواع وصيرورتها، وذلك أن الأنماط في الأدب منخرطة في مسار التاريخ والحياة(4) ولكن هل ينقرض الجنس مضموناً أو أسلوباً؟ أو الاثنين معاً؟

إن بعضاً من هذا الرأي قد ينطبق على الرسالة الأدبية إذا انقرضت لانقراض أسبابها أو كادت، فقد تقطعت أسباب الكتابة إليها إلا قليلاً. ولكن هل نجد في ما يصطلح عليه اليوم بالمقالة الأدبية والاجتماعية بعض نهجها في ما يُعرض له هذا النوع الأدبي من موضوعات.

وقولنا هذا ينطبق أيضاً على المثل والحكمة والخطبة إذ لكل عصر أمثاله وحكمه وخطبه. ولكننا نتساءل هل يدور على الألسنة إلا ما بقي حبيس الذاكرة والحافظة من قبيل الأمثال والحكم تساق من باب قيس الشاهد على الغائب ومن باب عقل الخبر عقل رواية ورعاية.

ومن المسائل التي يثيرها المنهج مسألة التناول النقدي للجنس الأدبي. فمن مسوغات الاهتمام بأي نص أن يكون سليل جنس قاهر مشهود بقيمته الأدبية.

(4) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، 31، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، طبعة 2، 1988. كل شيء في التاريخ، ليس ثمة التاريخاني الأصل طريق إلى الأثر مثلما يكون اليوم الأول في حياتنا يوماً أول في اتجاه الموت في آن واحد..

ولذا حق للشعر أن يحوز همّ النقد أكثر مما حازَه النثر بأنواعه إذ هو تالٍ في الرتبة. وليس ههنا عرض أنواع المقاربات وحدودها على قدر ههنا من جناها في فرز الأجناس وتوضيح حدودها وما عليه تنهض. هل الكلام إلا عود على بدء، لذا نقصر القول هنا على ما ألمعنا ضمن مقاييس دراسة الأجناس المعنى والأسلوب. القضية إذن هي أن الأنواع الأدبية ما وجد إليها الدرس نقدي سبيلاً إلا من جهة المعنى في الأعم الأغلب وحتى إن أخذ أسلوبها بعين الاعتبار فذلك ما خرج عن سياج مقررات النقد العربي القديم (5) وإن كسبت عبارته ما وأد كثيراً من لطائف الشراح أو الإخباريين أحياناً بما لذ وطاب من ألفاظ الحداثة.

المثل جنساً أدبياً:

ليس ثمة جنس أدبي أعدل قسمة بين الأمم كالمثل. وقد لا يدانيه في هذا الانتشار إلا الشعر والرواية. ولكنهما على ذلك لا يضارعه انتقاشه في الذاكرة ودورانه على الألسنة.

وهذا أمر واقع دافع للتساؤل عن وجاهة علل هذا الشبوع المتميز. أهو راجع لبنيته المختصرة أم لخصوصية هذه البنية إذ المثل غالباً ما يسبك في صياغة مخصوصة وهي العبارة المثلية التي لها على المتلقي تأثير نفسي وذهني وجمالي؟ أم أن السبب الرئيسي معزو لمضمون المثل وهو في الغالب تعليمي يتوجه إلى المتلقي على سبيل القصد أو العفو فيستغفر منه الهم، ويستصرخ العزم. ثم إن هذا المضمون على قدر من ثراء التجربة وعمقها ولا غرابة في ذلك إذ المثل يختزل تجارب الأفراد والشعوب. وهو من هذه الناحية عصارة تجربة وجني كد روية. ولأصل المثل أي مقامه ومورده أهمية قصوى فهو سبب نزوله. فهل يمكن لدارس المثل أن يغفله؟

وعلى الجملة فالمثل -أي مثل- ظاهرة اجتماعية كونية فمنذ القديم قام المثل في حياة الإنسان بدور جوهري، فهو يكتن تفسيراً لحياته ولوجوده وهو ما يزال حتى اليوم يعيش في ضمير الناس على نحو أو آخر. بل ربما قام بدور في

(5) د. عبد السلام المسدي، مصدر سابق: 16.

توجيه حياة الفرد والجماعة بصورة لا يقل أثرها عن الدور الذي كان له في عصره زمن قوله (6).

وهذا ما يفسر الى حد ما توفر جملة من الملاحظات النقدية بخصوص المثل وردت مثبتة في كتب النقد والتراجم. وهي ملاحظات تتراوح بين تحديد المثل ماهية ومنهجاً وغايةً ووظيفةً. ولقد انطلقت هذه النقود من مادة مثلية تصدى لها جماع حفظ لنا التراجمة كثيراً من أخبارهم ونقلوا عن طول باعهم في الجمع والتصنيف والتبويب وإشارات لطيفة عن مراتبهم ومكانتهم في هذا الشأن وعن مدوناتهم الكثيرة (7). وتوزعت هذه الملاحظات النقدية على محورين: محور انصرف الى تدارس الدلالات النفسية والذهنية والسلوكية والاجتماعية والأخلاقية التي بطن بها المثل. ومحور نهض على تبيان ما ينفرد به المثل من سمات أسلوبية.

إن ننتين أن مقال المثل مقال ثري معقد. وينبغي أن نعتبر هذا الثراء رديفاً للتعدي: تعدد المقروء وتعدد القراءة، فالمقروء مرّن الأعطاف من جهة تنوع دلالاته اللغوية. فهو نص جامع غير مانع. والملاحظ أن مدار هذا المصطلح التشابه والتناظر. جاء في اللسان: "المثل هو الشبه والنظير" وقيل "المثل". وعليه فإن قضية المشابهة ركن ركين في نشأة المثل به تماثل الحال بالحال على وجه المطابقة (8) وذلك أن المثل تلفظ ناتج عن مشهد أو موقف نفسي واجتماعي ولا بد لهذا المثل أن يكون مشاكلاً للحدث حتى يكون لكل حادث حديث على ما بين الحادث والحديث من فارق الزمن: زمن الحديث وزمن الحدث. فالحديث محيل على الحدث، مفهم علته وإن خالفه المشاركة في الزمن: زمن الوقوع وزمن

(6) Petit odete: Les proverbes sont les flambeaux du discours...un arsenal de matériaux

populaires qui énoncent et perpétuent les valeurs, diffusent des directives, suscitent et guident l'action, in (proverbe manifestation sociologique (Ibla.T19.4)

(7) نذكر منهم تمثيلاً لا حصراً:
- المفصل الضبي 180، أمثال العرب.
- المفصل بن سلمة 291هـ: الفاخر في الأمثال.
- حمزة بن الحسن الأصفهاني 351هـ: الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة.
- أبو هلال الحسن العسكري 395هـ: جبهة الأمثال.
- أبو الفضل الميداني 510هـ: مجموع الأمثال.
- جار الله الزمخشري 531هـ: المستوحى في الأمثال.

(8) الشاذلي الهيشري: المثل لغة واصطلاحاً، مجلة المعجمية، ص 59، العدد الرابع 1988.

التلفظ. وعلى اشتراك المثل في خاصية المماثلة، استوى في استعماله أنواعاً إذ هو حمّال أوجه(9):

أ) القول السائر بين الناس المنقول مما ورد فيه الى مشابهة بدون تغيير كقولهم "لو ذات سوار لطمنتي".

ب) الحديث والحجة. قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضَرْبٌ مِّثْلُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ﴾.

ج) الأسطورة على لسان حيوان أو جماد كأمثال كليله ودمنة وخرافات لافونتان التي نسج على منوالها أحمد شوقي(10).

د) العبرة يعتبر بها المتأخرون وتجمع على أمثال قال تعالى: ﴿فَجَعَلْنَاهُمْ سُلَافًا وَمَثَلًا لِلْآخِرِينَ﴾.

إذن هذا المقروء نحسبه جمعاً وهو شتى وكذلك قراءته تصطبغ بمطالبنا منه. ونلاحظ هنا أن المثل نمط يحتوي على الأنواع التي ذكرنا. ومعلوم أن الجنس أعم من النوع. إن ابن منظور يقرر ذلك. والأمر سيان عند تودورف-مع اعتبار الفارق- عند إذ هو يميز بين نوع Type و Genre جنس(11) ومن ثمة فإن موضوع درسنا هو المثل نمطاً مطلقاً والقول السائر نوعاً مخصوصاً منه.

ونعتمد مدونة الميداني "مجمع الأمثال"(12)، وهي مدونة حوت ما ينيف عن ستة آلاف مثل. والكتاب معجم يستوقفنا بدءاً قول صاحبه: "وجعلت الكتاب على نظام حروف المعجم في أوائلها ليسهل طريق الطلب على متناولها" وقوله "وسميت الكتاب مجمع الأمثال لاحتوائه على عظيم ما ورد منها وهو ستة آلاف ونيف"(13) في هاتين الملحوظتين ما يشي بنزعة المؤلف التعليمية وبغزارة الرصيد المثلي في هذا الكتاب.

(9) يمكن اختزال هذه الأوجه في نوعين أساسيين:

- المثل السائر وهو موضوع هذا المقال

- الحكاية المثلية، راجع اللسان مادة مثل.

(10) أحمد شوقي: الشوقيات، الجزء الرابع، الحكايات، القاهرة 1964.

(11) محمد البحايوي، نظرية الأنواع الأدبية: 8، ط1، المغرب 1991.

(12) أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، بيروت 1961.

(13) المصدر نفسه، 1/ المقدمة.

ونلاحظ أن هذه الغزارة تملّي تصنيف هذه الأمثال أصنافاً مختلفة: نوع أول يتصل بأصول الأمثال أي مواردها. فالمثل نص مروي ولذا فهو خاضع من جهة مضربه لما تخضع إليه النصوص المروية من تركيبة مزدوجة: إسناد ومتن. وهذه الأصول بعضها جاهلي، وبعضها إسلامي، ومنها ما هو حضري ومنها ما هو بدوي. ونوع ثانٍ يتعلق بالمتن في حد ذاته، فالنص المثلي مختلف في صياغته من جهة التركيب النحوي، والبنية المعجمية والصيغة الصرفية. وهو متفاوت القيمة فبعضه سخيّف وبعضه قبيح لا يخلو من فحش أو إقذاع (14) وإلى جانب ذلك تطرح قضية العلاقة بين السند والمتن والمثل بالمقام. وهذه العلاقة علاقة عليّة مرجعية. هي عليّة لأنّ المقام هو شرط إمكان المثل، وهي مرجعية لأنّ المقام إنما هو الواقع التاريخي والموضوعي الذي إليه يرجع المثل وهو صداه، كما أن العلاقة بينهما في الأصل تجوز هذه الروابط المنطقية والفكرية إلى صلات فنية بالأساس. فالمثل وقد تُلَفَّظ لغةً، قد حكم على نفسه بالآلا يُقرأ بدءاً من زاوية اللغة. إن المثل نوع مباشر ولذا فهو يتضمن في شفافية لغوية تطابقاً بين الكلمات والأشياء. وعليه فإن مفتاح فهم البنية اللغوية للتلفظات الأدبية من قبيل المثل يمكن العثور عليه في أنسجتها أي في نمط تركيبها وأبنيتها.

إن نظرية الأجناس تبوئ الأسلوب المقام الأول في عملية تحديد الجنس. بل إن تعريفات الجنس تقضي بأنّه لا يعدو أن يكون أسلوباً فهو "جملة من الصناعات الأسلوبية" و "الاختراعات الفنية" و "صيغة فنية" و "قالب أدبي" و "صورة من صور التعبير" و "ضرب من الصناعة" (15) وحتى نظفر ببعض أسرار المثل فالأمر يستوجب النفاذ إلى النص المثلي شكلاً ثم مضموناً.

لعل كل هذه القضايا تجعل المثل نصاً مفتوحاً لتأويلات عدة وغير خاف أن دراسات لا تحصى قد عقدت بخصوص المثل وكانت لها حياله آراء وتصورات بدءاً بالجمع ثم بالتحقيق فالدرس. وغير خاف أن المثل السائر في أبحاث اليوم من أكد غاياتها القيمة المضافة. والحيرة كل الحيرة ما عسانا أضفنا ونضيف في

(14) أحمد أمين: فجر الاسلام: 64، القاهرة 1964.

(15) محمد اليحيائي، مصدر سابق، ص 9.

مبحث كهذا الذي نكاد نجزم بأنه ليس لنا فيه إلا ما سعيينا عملاً بقول لا بريار "كل شيء قد قيل، وليس لنا إلا الجمع". ولكننا سنعمل مع ذلك على أن نجد من خلال ذلك مسعى للقول.

إننا نسعى في هذا العمل الى دراسة المثل جنساً أدبياً من خلال نظرية التلفظ. لا شك أن المثل ملفوظ فالمثل قبل أن يشيع على الألسنة وتداول هو "إنجاز فعلي للكلام قد أنجزه فرد بعينه أي متلفظ. كما أن رواجه على أفواه الناس معزو الى طاقات تلق كثيرة يكتمنها المثل. وإن في ديباجة الميداني ما يشي بمراعاة عنصر التلقي. فطالب هذه الأمثال إنما يطلبها استجابة لرغبات ملحة وهي حاجاته المادية والفكرية والجمالية. ثم إن كلمة "مجمع" تفيد فضلاً عن معنى الموسوعية - معنى الاتساع: وسُعُ الأمثال المطابق لوسع الحال. يقول المبرد "فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول" (16). وجاء في قوله أيضاً: "وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول" (17). ويرى زلهائم أن المبرد يقف في هذا التعريف عند حد التشبيه في المثل. ويرى أيضاً أنه يعترف بخاصية مهمة في المثل وهي أنه "قول سائر". ومعنى السائر يحده التهانوي "بالفاشي الممثل بمضربه وبمورده" والمراد بالمورد الحالة الأصلية التي ورد فيها وبالمضرب الحالة المشبهة التي ورد فيها الكلام (18).

إن منطلقنا في هذا البحث أن المثل أي مثل-ملفوظ سواء من جهة عملية التلفظ، أو من ناحية تعدد أطراف الخطاب التلفظي (Discours/enonciatif) فالملفوظ في أبسط تعريفاته هو "قول ينجز في سياق لغوي ومقام تخاطب بين متكلم وسماع" (19).

وتقتضي طبيعة هذه المسألة تأويل الملفوظ. أن نفسر ملفوظاً فالأمر يتعلق ببساطة بدراسة المضمون الصريح أو الخفي في المثل. وينبغي أن نتوصل

(16) أبو الفضل الميداني: السابق.

(17) أبو الفضل الميداني: السابق.

(18) رودولف زلهائم: الأمثال العربية القديمة - 25، تحقيق رمضان عبد التواب، بيروت 1974.

(19) المنصف عاشور: بنية الجملة العربية بين التحليل والنظرية، 9، كلية الآداب بمنوبة، تونس 1991.

بمختلف كفاءاته لاستكناه الدوال التي يتضمنها الملفوظ بطريقة تمكننا من استخراج مدلولاتها. وتصنف الكفاءات الى نوعين:

- الكفاءة اللسانية وهي كفاءة ذاتية داخل الملفوظ، وتشمل: الدوال النصية المصاحبة، الدوال من خارج النص. ونجمل فنقول إنه ينبغي دراسة الملفوظ من مختلف الجوانب: المعجم، التركيب، الصرف، النغم وبصورة عامة أسلوبه. وذلك أن معرفة حدود أي جنس في نص ما تستوجب النظر في أشكاله المختلفة أي ما يقوم به أسلوباً (20).

- الكفاءة الموسوعية: إن المثل وهو نص جامع يقتضي أن ندرس كفاءاته الموسوعية فهذه الكفاءة هي بمثابة الوعاء الخازن للمعلومات الخارجة عن الملفوظ. أي تلك التي تتعلق بالسياق: مجمل العلوم والمعتقدات، نظام التمثيل والتأويل وتقويم الكون المرجعي ونصطلح على هذا كله باصطلاحات مختلفة "الزاد الافهامي" قانون الاعتقادات "الخلفية المعرفة" المعلومات المسبقة..

ونلاحظ أن هذه المعلومات يمكن أن تكون:

- عامة أو خاصة بالزيادة والنقصان.

- متصلة بالعالم اتصالاً قائماً على الدور والتسلسل المنطقي.

أ - ب - / ب - أ - أ - ب مما يفيد اتصال هذه المعلومات بالذات الانسانية في علاقتها مع الآخر.

- حيادية أو ذات صبغة تقويمية. أي مجمل الأحكام التي تحملها عبارات من قبيل الأمثال التصويرية والحكم. وهذا ما يهم موضوعنا بوجه من الوجوه (21).

Austin: *Quand dire c'est faire*, 12^{ème} conférence, p. 114, Edition du Seuil, Paris 1970.

(20)

Orecchioni: *L'Implicite*: 3^{ème} chapitre, p. 78-79, Paris 1986.

(21)

كفاءة الأمثال لسانياً:

- العبارة المثلية:

جاء في اللسان "العبارة اسم من عبر عما في نفسه: أعرب وبين". والعبارة في الاصطلاح "مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لأداء معنى شعوري". وإن عبارات الأمثال تتطوي على عصارة تجارب بشرية وخبرة معمقة بالحياة وقد سبك أغلبها في أسلوب عربي متين وتختزل فكراً وصوراً وإيحاءات.

التركيب:

ولقد رُكِب التعبير المثلي على هياكل مختلفة محكوماً بما قد أشرنا إليه من مراعاة عنصر التلقي. مما يؤكد أن تركيبة المثل النحوي تستلزم وجود سلم تقاضلي في إنجاز القيم الدلالية. وذلك أن العبارات الانجازية وأشكال الجملة ينبغي اعتبارها بمثابة مؤشرات على القيم الدلالية الصريحة والخفية في المثل ويمكن لنا اختزالها في قيمتين:

(1) القيمة التقريرية: وهي قيمة رئيسية. فهذه القيمة تنتصب في المثل بقوة وحدة وثبات. فالتقرير صنو لاثبات الحال ورديف دوامها أي صلاحها للتلقي على مر الأيام: ويتميز النص المثلي من حيث البنية التركيبية التقريرية بقيامه على جمل قائمة على إسناد كالجملة الاسمية غير المنسوخة: "أول الصيد فرع أنف في السماء ورأس في الماء" "أبي يغزو وأمي تحدث" "أنا ابن كديها وكدائها" "آخر البز على القلوص". وصيغت الأمثال في جمل اسمية منسوخة صدرت بالحرف المشبه بالفعل "إن" وهو حرف نصب وتوكيد.

- إن الشقي وافد البراجم

- إن الجبان حنقه من فوقه

- إن أخاك من أساك

- إن العصا من العصية

واضح نحويًا أن الأمثال الواردة في الجملة الاسمية العادية والجملة الاسمية المبدوءة بعوامل لفظية تختلف من الوجهة البنيوية والدلالية فالمجموعة الثانية تكتمن درجة من التأكيد أقوى مما وردت عليه المجموعة الأولى. ونلاحظ أن كل صيغة قولية تقريرية تستلزم قيمة لا قولية رغبية أو طلبية.

(2) القيمة الطلبية:

أبي يغزو وأمي تحدث : ردُّ الفضل لأصحابه ولا تنتحلّه تزيناُ به "عند الآخرين".

- إن العصا من العُصيا : كن خير خلف لخير سلف.

- إن الشقي وافد البراجم : لا تلق بنفسك الى الهلاك طمعاً

وهذه الأمثال وهي على هذا النوع من التراكيب تختزل شحناً إخبارية سواء كان الإخبار على نحو مباشر أو كما يتجلى في بعض الصيغ السردية الحكائية:

م1 تنهانا أمانا عن الغي وتروح فيه

م2 تسمع بالمعيدي خير من أن تراه

م3 تبشرني بسلام أعيأ أبوه

م4 اتخذوه حمار الحاجات.

هذه الأمثال وردت ضمن جمل فعلية تقريرية هي أيضاً. وهي تتضمن جملة من القيم المضافة على القيمة القولية:

- قيمة إخبارية عن أحوال بأعيانها وتتطوي على إخبار المتلقي بهذا المثل أو ذاك، إمتاعاً بمضربه ووعظاً بعبارته.

- قيمة استفهامية طلبية:

ألا ترى؟ أما تتعظ؟ نفس الأمثال محملة بقيمة إنشائية طلبية

م1 لا تنه عن أمر وتأتي مثله

م2 لا تغتر بالسماع والحساب واستأنس بالرؤية

م3 احذر أن تمتهن.

نستنتج أن العبارة المثلية على اختزالها على قدر كبير من الإيحاء فهي مبطنة بمعان تعليمية تتوجه رأساً إلى المتلقي. يقول ابن المقفع "إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وأنف للسمع وأوسع لشعوب الحديث".

وكون المثل كلاماً فذلك محكوم بتركيب هذا الكلام نحوياً. وهذا يصدق على مكونات هذا الكلام ضمن ما ينعقد به من إسناد كالمركبات الاسمية والحرفية: مركب شبه إسنادي أبكى من يتيم : لا تعلم اليتيم البكاء.

أبر من فلحسن : برؤا بآبائهم.
أنقل رأساً من الفهد : لا تكن نووماً كالفهد.

يحتل هذا النوع من الأمثال حيزاً كبيراً وقد صُنفت في باب ما جاء على وزن أفعّل. والمعنى الظاهر إنما التفضيل سواء أريد به الحث على فعل إيجابي أو التثريب عن فعل سلبي، كما هو الحال في ما تقدم: فعل البر بالوالدين، وبكاء اليتيم.

وتجدر الإشارة إلى إنفراد العربية بهذه الصيغة وإلى حدوث معظمها في الاسلام.

ومن ناقل القول بأن التعبير المثلي ورد في مختلف المركبات النحوية:
- مركب إضافي: شر ما يجينك إلى مَحْه عرقوب (يضرب للمضطر جداً).
- مركب حرفي: رب عطب تحت طلب.

الزمن

ويمكن دراسة الأمثال من جهة زمنها النحوي إذ الزمن هو أيضاً من بين الدوال النصية.

* الأمر

تلبدي، تصيدي / خالطوا الناس وزايلوهم

* المضارع

إيلي لم أبغ ولم أهب

إنك لتحذو بحمال ثقال وتتخطى الى زلق المراتب

* الماضي

ربما صحت الأجسام بالعلل

عادت لعترها لميس

إن هذا الزمن لا يعدو قيمته النحوي لأن الزمن فيها يجوز الحدود الزمانية اللغوية الى المطلق بغرض الديمومة. ومما يدعم هذا الرأي أن هذه الأمثال وقد اقتطعت في الغالب من مواردها أي من قصص هي أصولها فإنها تخضع بشكل من الأشكال الى زمنين: زمن وقوع القصة، وزمن القص. ولكن هذه القصص رغم تباعدها زمنياً فإننا نلمس بوضوح بقاءها صالحة، ككل القصص والأخبار، للاستهلاك والتقبل.

الحاصل من كل هذا أن التعبير المثلي من الوجهة اللسانية هو ذلك الملفوظ المختزل المقتضب في مثل اختزال "الشفرة". وإذا ما سلمنا بأن أي نوع أدبي مخصوص لا بد أن يتوفر على عنصر لساني مهيم على رأي ياكبسون (22) (Élément linguistique dominant)، فإن هذا العنصر كامن بالأساس في تركيب المثل. فسواء كان المثل جملة اسمية أو فعلية أو مركباً جزئياً فهو لا يخرج عن هذا النوع من التلغظات. وهي تلغظات موجزة مختصرة (23) فيها تشبيه، وكناية. وهو مؤدى قول ابراهيم النظام "يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة" (24). ونفس التعريف ذهب إليه صاحب المستقصى "إن الأمثال أوجزت اللفظ، فأشبعت المعنى، وقصرت العبارة فأطالت المغزى ولوحت فأغرقت في التصريح وكنّت فأغنت عن الافصاح" (25).

(22) محمد اليحيوي: مصدر سابق، 64.

(23) A. Jolles: *Formes simples*, cf: la locution: 121-124, Editions du Seuil, Paris 1972.

(24) أبو الفضل الميداني: مصدر سابق.

(25) الزمخشري: المستقصى، المقدمة، طبعة الهند 1962.

في بلاغة المثل

أن توجز فذلك أساس البلاغة وفعلاً فهذا الاختزال في المثل كما يفيدنا التعريفان الأخيران قائمان على الرمز. إن العبارة المثلية عبارة رامزة موحية فاتحة لأفاق من التصوير بعيدة تتجه الى الفكر والوجدان تهزهما هزاً. وبهذه القوة التصويرية يغدو المثل حفراً باللغة في تجاويف الزمن المزمّن، وتضاعيف المكان الممكن خلوداً. إن حروف كثير من أحاديث المناسبات تموت حين تقال ولكن حديثاً كالمثل والحكمة إذ يزايل غرسه زماناً ومكاناً فإن بيانه المستبد لا يزايل ألسنة الناس. ولهذا يقرن ابن الأثير إيجاز الأمثال بقوة أسلوبها في التصوير "فما كانت الأمثال كالرموز والاشارات التي يلوح بها على المعاني تلويحاً صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصاراً"... ويضيف "إنه القول الوجيز المرسل ليعمل عليه"(26).

ويؤكد بعض الدارسين هذا الجانب التصويري الكامن في الإيجاز والاجتزاء باللمحة السريعة والكلمة الجامعة والاشارة الخاطفة. وأن يكون المثل على هذا القدر من الإيحاء فذلك راجع لا تصاله بالمجاز(27).

ويعتبر التهانوي أن ركن المضرب في المثل من المجاز. فالتشبيه بين المورد والمضرب وعلاقتهما بنص المثل صورة من صور المجاز. ولعل ما يصطلح عليه بالمكنى والمبنى من الأمثال داخلة في باب هذا النوع من المجاز. فإن يُكنى المثل عن وقائع أو أسماء أو أشخاص أو جماد فهو في الحقيقة ينحرف عن الحديث عنها بأعيانها ليركن الى الأيماء. والتلميح: ولهذا السبب نجد طائفة من الأمثال تصور كثيراً من المسائل الجنسية أو تصف عيوباً أخلاقية تتعلق بالأفراد أو الجماعات مثل الحمق والجبن والعجز والغدر(28)، وهذا الانحراف محكوم بالتفاوت والتساؤوم أو الترفع. فمن المبنى من الأمثال تلك التي أطلقها العرب مبدؤه "أب" أو "أم" أو "بنت"(29).

(26) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر 23/1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1939.

(27) عبد المجيد عابدين: الأمثال في النثر العربي القديم، القاهرة 1987.

(28) المصدر السابق، ص 57.

(29) المصدر السابق، ص 119.

- بنت الجبل: الحية
- أم الهنبر: الأتان، والهنبر الجحش
- أم فروة: النعجة

ومن الجوانب التصويرية في المثل ما دأب عليه العرب من وصف الرجل بالحمق، فقالوا "أحمق من رجلة". كما وصفوا الأرض بالكتمان، فقالوا: "أكتم من أرض" (30).

على أن بعض الدارسين حديثاً يرى أن الأمثال من الأشكال التعبيرية البسيطة وحتى إن اکتمنت مجازاً. فالصور البلاغية فيها ليست معقدة ولا تقتضي من قارئها إذا ما ألمّ بقصصها كبير تدبر (31).

ولعل هذا عين ما أشار إليه أحمد أمين "أن المثل يوافق مزاجهم العقلي" وهو النظر الجزئي الموضوعي لا الكلي الشامل لأن المثل لا يستدعي إحاطة بالعالم وشؤونه ولا يتطلب خيالاً واسعاً (32).

على أن هذا لا يعني أن كل الأمثال ذات مجاز. فكثير من الأمثال على غاية من عراء اللفظ والمعنى. ويكفي الرجوع إلى مصدرها لنعرف بيسر الغاية من مضربها: الأزواج ثلاثة (زوج بهر) و (زوج دهر) و (زوج مهر). الدراهم مراهم، حرة تحت قرّة، يضرب لمن يضمّر حقداً وغيظاً ويظهر مخالصة. وقد ينطبق قول ابن الأثير على هذا النوع "إن منها ما لا يحسن استعماله، كما أن من ألفاظها ما لا يحسن استعماله" (33).

النغم:

من مظاهر تأثير المثل في المتلقي جانب الإيقاع فيه وخاصة في هذا النوع من الأمثال القديمة. فالإيقاع مظهر من مظاهر صنعة التركيب وثناء الدوال النصية.

1) البنية التلازمية:

(30) المصدر السابق، ص 120.

(31) المصدر السابق، ص 106.

(32) أحمد أمين: السابق.

(33) ابن الأثير: السابق.

- سمن كلبك يأكلك
- أجع كلبك يتبعك
- أينما أوجه ألق سعدا

(2) الإتياع:

- بعد هياط ومياط / رمدت الظأن فربق ربّق (يضرب لما لا ينتظر وقوعه انتظاراً طويلاً)

(3) تكرار الكلمات:

- التكلّي تحب التكلّي

(4) تكرار الحروف على وجه الجناس

- إنما خدش الخدوش أنوش (مثل يضرب في ما تقادم عهده)
- حرة تحت قرة ..

(5) الجمل المنسوخة: بعض النواسخ تضيف على التركيب شحناً نغمية:
• ان من الحسن لشقوة.

(6) جمل فعلية:

- بئس العوض من جمل قيده
- ترى الفتیان كالنخل وما يدريك ما النخل.

إن طرق التنعيم والإيقاع عديدة على اختصار هذه الجمل يقول الجاحظ: "لأن الكلام إذ قل، وقع وقوعاً لا يجوز تغييره" (34).

المثل إذن هو من نوع النثر الموقع على أضرب مختلفة، فالإيقاع في الأمثال تجسد في صورة وحدات قصار متماثلة، ولقد تشكلت هذه الوحدات في أبنية صوتية تلازمية، أو في التقفية بواسطة الاتباع أو تكرار نفس المونيمات أو تكرار نفس الفونيمات أو إقامة نوع من التوازي الصوتي ضمن عناصر الجملة الواحدة. ولا خلاف أن هذه التشكيلات الصوتية تكسب المثل طاقات تلق إضافية وقد استقام معنى داخل نغم وصورة.

(34) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري 195، بيروت 1986.

كفاءة المثل موسوعيا

من مميزات المثل هو هذه الثنائية: المثل ومورده. والمورد لغة المنهل ومصدر النبع. فهو إذن الأصل والمقام.

إن المقام علة المثل من حيث هو موجب تلفظه. جاء لأبن الأثير: "وذلك أن العرب لم تضع الأمثال إلا لأسباب أوجبتها وحوادث اقتضتها". ومن ثمة فالمقام يمثل القرينة الدالة على معناه، إذ "هي القرائن المنوطة والأسباب التي قيل من أجلها" (35).

وتتجسم هذه القرائن في القصص المصاحب للأمثال. وهو قصص يطرح قضايا عديدة: زمن هذه الأصول: زمن الوقوع، وزمن التدوين. وهو ما عناه زلهائم بعمر الأمثال (36). وتثير أيضاً قضية تحديد الجنس الذي تنتمي إليه هل هي قصص أم أخبار أم حكايات أم نص جامع أم مجرد تعاليق بسيطة لا تعدو أن تكون تفسيراً لمضرب المثل. وهل يمكن أن نجزم بصحتها؟ هل هي قصص واقعة بالفعل أم هي موضوع ما هي دوافع ظهورها - وإذا ما جاوزنا هذه الأسئلة إلى البحث عن علاقتها بالمتلقى، وعن قيمتها في تمييز نوع المثل من غيره مما قاربه من الأجناس كالحكمة، ألفينا مجالاً للحديث متسعاً وهذا ما يدل على ثرائه. على أننا سنقتصر على الالمام إلى أهم الجوانب المتصلة بما ذكرنا.

أول ما يستوقفنا من هذا النص المصاحب هو أنه مقام أو سياق حال. والمقامات - كما يحددها ابن الأثير: "مدارها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص". والمخلص هنا هو المثل. ولا بد من توفرها إذ هي ميثابة مفتاح "وذلك أن المثل له مقدمات وأسباب قد عرفت" (37). وتجدر الإشارة إلى أن هذا المثل وهو من قبيل المستنسخات الهرمنوتيكية الجاهزة يمتلك انتشاراً واسعاً إذ تتناقله الأجيال بنوع من المرونة فهو إذن نمط تكراري (38)، ويكتسي المقام حياله دور المساعد على انتشاره من ناحية وعلى فك شفرته من ناحية أخرى. فعلاقة المثل

(35) ابن الأثير: المصدر السابق، 24/1.

(36) زلهائم: السابق، 43.

(37) زلهائم: السابق، 24/1: "وحيث هي بهذه المثابة فلا ينبغي الإخلال بمعرفتها.

(38) د. سعيد علوش: هوموثيك النشر الأدبي: 57، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1985.

بمقامه علاقة إيضاح وإقناع مثلاً دون مورد. فالمتلقي متى لم يكن ملماً بمورد المثل حيل دونه الفهم فيكون الاستغلاق أو الترديد على وجه الرجعي والاستساخ. جاء على لسان دريدا لديلاكروا "أن خطأ لا يصنع لوحده دلالة، يلزمه خط آخر ليمنحه تعبيراً. قانون كبير" (39). فالمثل والمورد من منطلق هذه القولة خطان في مثل التوأمين لا ينفصلان. ويورد عابدين نماذج من أمثلة بقيت مبهمة مستغلقة لانعدام مواردها (40)، ويمكن تلمس هذا الجانب من زاويتي الغموض والوضوح في إبلاغية المثل.

وهناك شبه اتفاق على أن هذه الموارد وهي -فنياً- نصوص مصاحبة لنص المثل لا يمكن الجزم بصحتها. وأصحاب هذه النصوص شتى: الرسول /صحابي/ امرأة/رجل/جماعة... وهي تنتمي الى فضاءات جغرافية شرقية وتنتمي الى أزمنة إذ هي تمتد من الجاهلية الى حدود القرن السادس الهجري. وينبغي الإشارة الى أن عوامل ثقافية واقتصادية واجتماعية أدت مجتمعة الى ظهور هذا اللون من الأخبار والقصص. إنها أخبار مثلت مواضيع لمقاربات عديدة أهمها: المقاربة الأثوغرافية (41) والمقاربة الأدبية.

وإذا كانت الأولى تعتبر أن هذه القصص شاهدة على العصر والمصر وفق نظرية الانعكاس، فإن الثانية سعت الى ربط هذه النصوص بأصولها الأدبية ووظائفها الشكلية والمضمونية (42). ولما كان من الصعب فصل هذا عن ذاك فالأصلح أن نذهب الى أن هذا النص نص جامع: فالنص المثلي من جهة والمورد من جهة أخرى يتضافران على جعل المثل أكثر قابلية للتلقي. بل إن النص المصاحب يدعم المثل على أن يقبله المتلقي. ولمراعاة عنصر التلقي في المثل مظهر هام هو:

(39) جاك دريدا: السابق 147.

(40) عبد المجيد عابدين: السابق، 57.

(41) لطفي دبش: العناصر الأثوغرافية والأخلاقية في مجمع الأمثال للميداني، بحث مرقون 1987.

(42) د. عبد السلام المسدي: السابق، ص1: منطلق الدائرة مثل سائر يراد البحث في أصل نشأته، وخاتمة المطاف قصة تمخضت عن صياغة تعبيرية أطردت فتواترت حتى جرى مجرى الأمثال فلا تدري أكانت القصة مضرباً للسمر فتحولت العبارة الى مثل أم كانت العبارة من الرشاقة والسبك بحيث تحولت الحادثة "قصة".

- الانتشار والذيعوع: إن مصطلح "المثل السائر" يجسم مسألة رواج المثل وتجاوز فكرة الشيوع مجرد الاستعمال الشفوي العادي الى الاقتباس والتمثيل والتضمن على وجه التناص ويعزى هذا الرواج -في تقديرنا- الى العوامل التالية:

- تواتر النص المثلي: وهو تواتر محكوم ببنية المثل المختصر وبالمورد الذي هو قصته وهي من الجنس السردي في معنييه الفني التعليمي.
- المثل هو إرث ثقافي: إذ هو من ثوابت سنة ثقافية تتجلى في المراجع الفكرية والأخلاقية والاثنوغرافية وهي مراجع يتضمنها النص المصاحب للنص المثلي مما يجعل المتلقي يتقبل هذه الأمثال باطمئنان بحكم فعل التواتر.
- مراجع المثل هي حصيلة هذا الإرث الثقافي وهي منصهرة ضمن وظيفة المثل التعليمية في معناها المطلق. ومأتى ذلك أن الأمثال إنما هي نتائج تجارب ثقافية كلية. الانسان في علاقته بذاته وأصنائه والكون بقواه المنظورة وغير المنظورة. وهذا ما يجعل من المثل ضمن نصه المقام جنساً سردياً كونياً⁽⁴³⁾. إن المثل "تعبيرة ثقافية"، وهو ما يفسر الى حد ما إنغراسه في الضمير الجمعي. فأن يطفو المثل إن دعت دواعي تلفظه فذلك لأنه قابع في اعماق الذات الملنذة أو الملتاعة، وكأنه ليس ثمة شيء يذكي هذه اللذاعة أو يطفئ لظى هذا الالتياح كالتلفظ بمثل يُعني عن عبارة مفقودة.

إذن نتبين أن قضايا مقام المثل متعددة. وما يشدنا فيه في المرتبة الأولى إنما قضايا التلقي التي يتيحها. أن يكون المقام ثرياً من هذه الناحية فالأرجح أن المقام وهو النص المصاحب للمثل خبر. والخبر على غاية من الأهمية من حيث محتواه وبنيته فضلاً عن وظيفته الانشائية للمثل ومرجعيته.

(43) رولان: بارط: النقد البنيوي للحكاية: فصل مدخل الى تحليل السرد بنيوياً. 89، ترجمة انطوان أبو زيد، بيروت-باريس 1977.

إن هذا النص ملذوذ باعتباره قصة تكتمن موعظة وتسلية، قصة مشوقة هو، وصنوف التشويق عديدة. وإذا كانت عبارة بيفون Buffon الشهيرة تقضي بأن الأسلوب هو الرجل فهو عند تودروف رجлан. انهما المتلفظ ومن بعده المدون أو السارد من جهة والمتلقي من جهة أخرى. ان قصة المثل مقتطعة من أحداث بعضها واقعي صرف مثل قصة أخنث من طويس أو واقعي خالطه بعض مما يصطلح عليه اليوم بالغرائبي والعجائبي. وتتهض قصة الزبء مثلاً مجسماً لهذا النوع من القصص، فهي وحدها تحتوي على ثلاثين مثلاً. ومن قصص الأمثال ما يحيل على وقائع تاريخية بعينها. فمثل "إنما أكلت يوم أكل الثور الأبيض" مثل قاله علي بن أبي طالب وأشار فيها الى حادثة مقتل عثمان بن عفان يوم خذله أشياعه. وتضمنت القصة المصاحبة للمثل حكاية مثلية على غرار حكايات قليلة ودمنة وهي حكاية الأثوار الثلاثة وفيها مائل علي بينه وبين عثمان، حيث سقط يوم سقط صاحبه.

ومن هذه القصص ما كان فيه فحش وجنس أو تلويح بهما. ولا شك أن هذه العناصر المكونة لنسيج هذا القصص يغني المثل ويخصب طاقات التلقي فيه. فقد كانت أسواق تقام للأسمار وعطايا سنوية توهب لرواتها(44).

وإذا كانت قيمة الخبر تعليمية فإن الجانب التعليمي يتبوأ محل الصدارة. وهو جانب الموعظة يحرص الانسان على اعتباره للصوقة بطبيعته. وذلك أنه مجبول على نشدان الفضائل وترك الرذائل في ضوء ما يصطلح عليه بمقومات الشخصية السوية كما سعى الى تحديدها رواد الفلسفة والأدب الاخلاقيين.

ولا بد في خاتمة الحديث عن هذا النص من إشارة مسألة جدلية المقام والمثل من جهة النشوء. فهل أن المورد هو الذي كان سبباً في نشأة المثل؟ أم أن المثل هو الذي كان الدافع لظهور المورد؟. قد يكون الجواب من قبيل البحث في ميتافيزيقيا الأجناس ووجودها من عدمه. والأرجح في رأينا أن المثل لا يدعو أن يكون بمثابة البؤرة Focus باصطلاح ابن الهيثم. وعلى هذا الأساس فإن علاقة

(44) عبد المجيد عابدين: السابق، 26-27.

المثل بقصته كعلاقة الأصل بالفرع فما المثل إلا اختزال لمختلف شعاب القول في قصته. وما القصة الا توسع وانتشار لمفهوم المثل.

إذن سعينا -بما تقدم- الى البحث في ما إذا كان المثل السائر جنساً أدبياً. ولعل ذلك يسلمنا الى القول بأن المثل مركب عجيب له حضور متمكن في التراث. إنه في بعض منه حلية أعناق الكلام. وهو في بعض آخر كاللازمة: Leit motiv يتخذ متكاً إذا أعيا الكلام على أصحابه ونفذ ويساق للموعظة والنصح على سبيل سداد الرأي فيه وصوابه. ويختص المثل بمميزات لمسنا أنه ينفرد بها:

- خصوصية التركيب في النص المثلي وتتمثل في هذه البنية التلازمية: النص المثلي المختزل والمورد المطنب.

- خصوصية التلقي ويتبين ذلك من خلال تعدد أطراف الخطاب وتنوعهم مما يغني المقاصد وينوعها. ثم إن طاقات التلقي على قدر من التعدد كبير: إمتاع وموعظة وإفهام وإقناع، مما يجعل المتقبل يغتم فوائد جلى قد لا يتيحها نوع آخر بالشكل الذي يتيح المثل.

- خصوصية الرواج والانتشار وذلك لسهولة حفظه ودورانه على الألسنة وكثرة استعماله في المنطوق والمكتوب.

- خصوصية التداول النقدي: يعتبر النص المثلي من النصوص التي يعسر أن تكتفي بذاتها، فلا بد إذن من مراعاة العناصر التي يتألف منها: مقامات الإرسال - مقامات التلقي - اقتران مفهومه بالمماثلة والتشابه..

ونريد أن نشير في ختام هذا المقال الى أننا تحسنا نوعاً من أنواع كلام العرب في ضوء نظرية الأجناس، ونحسب أننا وقفنا عند بعض خواصه التي تميزه من غيرها ولكن وقفنا هذه من خلال هذه النظرية إنما هي التزام بمطالب الندوة. وهي ندوة الأجناس. وبالإمكان أن نتساءل عن حدود هذه النظرية لا سيما وأن المثل نموذج مدهش من نماذج السرد العربي. فهل أن قانون الأجناس كفيلاً بتحديد منزلته ضمن هذه النماذج؟ أو لم يُولَّ عهد النقد التصنيفي؟ أو لم يعد

"نظام الأجناس" نظاماً غير ملائم لما تولد ضمن أفانين المكتوب فالأصول بعدت في الزمن فتجمدت، والفروع اعتورتها صيرورة تتبعها صيرورة فما عادت من جنسها. وهذا مؤدي قول جنيت: فنظرية الأجناس الحديثة العهد نسبياً لا تمنح نفسها -باغتصاب الانتساب للقديم- سمة العراقة، وبالتالي مظهر الديمومة وتخمينها، بل تضيف للأجناس الأدبية الثلاثة أساساً طبيعياً قد يكون أرسطو ومن قبله أفلاطون وضعاه بصفة شرعية لغرض آخر (45). ولعل هذا ما يتيح القول بأن كثيراً من الأجناس قد انقرضت أو انصهرت في ألوان أخرى من الكتابة. وقد يكون هذا الذي آلت الأجناس من مسوغات ظهور الدعوة الى اعتبار أن الكتابة لا تخرج عن جنسين: جنس السرد وجنس الشعر.

وضمن هاتين الدائرتين تتقاطع تعاريج المقول وتتفارع. وليس من فضاء حقيق بذلك غير النص. فقد تقرأ نصاً نثرياً كأنه من الشعر هو ألبس حلاه أو كأنه من النثر ارتدى إهاب فكره المتعقلة رضوخاً لسلطات النثر إن كان شعراً (46). وكذا الكتابة ائتلاف واختلاف أو اجتماع بين أفانين القول على غير معصية لضوابط سنة أدبية لم تخرج عن ترسيمة القدامى المتجلية في سنن النثر والشعر.

ولا نعتقد أنها إنما ولدت إلا كما الحياة تهب أجنحتها الحياة فلا يتضح جنسها إلا لحظة الوضع. أليست الكتابة كالماء يشتبه لونه على الأبصار لأن لونه إنما هو لون الإناء الذي فيه يكون فيحكيه وكأن لا جنس سوى جنس النص منظوماً أو منثوراً. إن الكلام يولد فيتشكل في أوعية أو أرحم فيستوي جنساً ما

(45) جبرار جنيت: مدخل لجامع النص: 17، ترجمة عبد الرحمان أيوب، المغرب 1986.
(46) د. حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب، 124، فصل المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي، المملكة العربية السعودية 1992، ص 89، "زوج الشعر - النثر زوج سائر مشهور، وهو في أغلب الآداب النطاق الأوسع لتصنيف المنجزات اللغوية وفاتحة الحديث عن مسألة الاجناس الأدبية".

هو لونه وهو عيار تحديد جنسه وهذا الجنس هو نمط كتابته (47)، وهو نمط قد يساوق أصول جنس آخر معلوم وقد يخالفه ابتداءً لجنس جديد.

شعبان بن بوبكر

كلية الآداب - منوبة

(47) رولان ياربط: المصدر السابق، 65. "الكلام ذاته يسعى الى أن ينشر أنى كان في الأدب وحتى خلف الأدب ذاته، وها أن الذي ينشئ الكتاب يأخذه من الخلف، فلا شعراء ولا روائيين بعد الآن: لا وجود إلا للكتابة".

في الترسل والرسالة

(١) مقدمة

نلاحظ باديء ذي بدء أن الترسل في الأدب القديم ليس جنساً من أجناس الكتابة النثرية فحسب وإنما هو فوق ذلك مقام اشترك فيه الشعر والنثر على السواء.

فالترسل في الشعر اتخذ شكلاً من أشكال بناء المقطوعة الشعرية، في الغزل وفي الصداقة والمودة، وفي الهجاء والعتاب.

وكان الرسول في شعر الغزل وفي القصص النثرية التي نُسجت حوله محوراً من المحاور التي تشكل موضوعات هذا الغرض الأدبي.

واختار كثير من الشعراء أسلوب الرسالة شكلاً من أشكال استهلال القصيدة والأرجوزة، على نحو ما نجد في مطلع أرجوزة بشار المعروفة، هل من رسول مخير.

فالترسل مقاماً والرسالة الأدبية الشعرية أو النثرية جنساً ينتجه المقام، يمكن أن يكونا موضوع دراسات مختلفة المستويات، متعددة الأهداف والغايات.

ويمكن أن ندرس المقام باعتباره مجال اشتراك بين مختلف الأجناس التي أنتجها، كما يمكن أن نترسم صلتها بالأجناس القصصية التي استثمرته لتحقيق وظائف متعددة، كما يفتح لنا هذا المقام مجال المقارنة بين مختلف الأجناس الأدبية التي يجمع بينها كونها رسائل موجهة إلى مخاطب مفرد معلوم.

ونخلص من هذه الملاحظة إلى أن الترسل في الأدب القديم لم يكن مقام جنس من الأجناس، وإنما كان مقام جملة من الأجناس شأنه في ذلك شأن المقام الخطابي الذي يضم إلى جانب الخطبة، الوصية العامة (١)، والمنافرة والمفاخرة

(١) هي الوصية الشبيهة بالخطبة من حيث عدد المخاطبين، فهي توجه إلى جمع، بخلاف الوصايا الخاصة التي توجه إلى الأبناء وقادة الجيوش وإلى مخاطب مفرد بوجه عام.

والتأبين والمجاوليات، وغيرها من الأشكال الفرعية التي يقوم فيها القول أو التخاطب على المشافهة والمواجهة.

(II) تعريف الترسل:

لئن عدّ مؤرخو الأدب رسالة عبد الحميد بن يحيى الكاتب أقدم وثيقة برز فيها اهتمام القدامى ببلاغة الرسالة، فإن بداية التفكير في صناعة الكتابة عامة، وخطة الرسالة بوجه خاص، لم ينشأ إلا مع الجاحظ؛ ويبدو لنا أن الدارسين أفرطوا في تقويم رسالة الكتاب أو ضخموا دورها في نشأة فن الترسل، وهي، إذا استثنينا الآراء المتصلة بثقافة الكاتب، تختلف في غرضها ومضامينها عما ألفه مصنفو أدب الكتاب بعد ذلك، ولا تهتم بقواعد الترسل قدر اهتمامها بأخلاق الكتاب. ولعل أول من صنف في هذه القواعد ابراهيم بن المديبر صاحب الرسالة العذراء في موازين البلاغة وأدوات الكتابة.

وقد استمدّ جانباً كبيراً من مصنفه هذا، من آراء الجاحظ، في البلاغة عامة، وفي بلاغة الكتابة بوجه خاص.

ولئن لم يخصص الجاحظ باباً من أبواب مصنفاته لتعريف الترسل، فإنه ذكر في مظانها عناصر عديدة، يمكننا استخلاصها من الوقوف على تعريف أول، تبلور بعده في نقد النشر المنسوب إلى قدامة بن جعفر

وتتضمن الصفحات المثيرة التي خصصها في الحيوان للاشادة بفضل المحمول كتابة على المتناقل مشافهة بعض عناصر هذا التعريف وهي:

(1-1) تجاوز حدود المكان:

لقد جاء ذكر هذا العنصر في سياق المقارنة بين وضع المتكلم في مقام المشافهة ووضعه كاتباً: "والكاتب قد يفضل صاحبه (...) بأمور منها أن الكتاب يقرأ بكل مكان (...) ويوجد في كل زمان، على تفاوت ما بين الأعصار، وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر مستحيل في واضع الكتاب، والمنازع في المسألة والجواب، ومناقلة اللسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه، ومبلغ صوته" (2).

(2) الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، 85/1.

ولئن كان مصطلح الكتاب في هذا السياق لا يرادف مصطلح الرسالة فإن الترسل كتابةً داخل في الأجناس التي يعمها هذا المفهوم إذ يستخدم الجاحظ مصطلح كتاب في معنى الرسالة المكتوبة، فهو يقول: "وقد يريد بعض الجلة الكبار، وبعض الأدباء والحكماء أن يدعو بعض من يجري مجراه في سلطان أو أدب، إلى مآدبة أو ندام أو خروج الى متنزه (...)" فلو شاء أن يبلغه الرسول إرادته ومعناه لأصاب من يحسن الأداء ويصدق البلاغ، فيرى أن الكتاب في ذلك أسرى وأنبه وأبلغ" (3).

. فالتخاطب بين المتباعدين في المكان مراسلةً أو مكاتبةً لم يكن مرتبطاً عند الجاحظ بجنس من أجناس الكتابة دون سواه، ولكنه كان عنصراً هاماً تولد عنه تصور ملامح مقام الترسل باعتباره يشترك وسائر أجناس الكتابة في عناصر تعريفية مختلفة، منها هذا العنصر. فقد عرفه ابن وهب الكاتب وقدامة ابن جعفر وغيرهما بأنه: "كلام يرسل به من بعد أو غاب" (4).

(2-1) أثر التباعد في شكل الرسالة:

يشمر هذا العنصر في أساليب الرسالة بحسب العلاقة بين المتخاطبين. فقد استخدمه الشعراء مثلاً لإبراز عمق التباعد، وتجسّم ذلك في قول بشار السالف ذكره. فلم تكن أرجوزته في شكلها الرسائلي إلا إظهاراً لما بينه وبين المخاطبين من تقابل وتباعد، وإنفاذاً لصوته عبر المكان، كما ورد في معنى قول الجاحظ.

ويتجلى هذا التباعد كذلك في صدور بعض الرسائل النثرية الهجائية، حيث تتحول المراسلة الى أسلوب مواجهة بين المتكلم الكاتب والمخاطب القارئ.

إلا أن هذا العنصر استخدم كذلك لافتعال وضع غياب يمكن الكاتب من الانشاء، في غرض من الأغراض التي يراد بها إلغاء التباعد كالتعبير عن الشوق الى الصديق والرغبة في زيارته، مع قرب الدار: "وقد ألتقينا قبل وصول

(3) المصدر نفسه، ص 97-98، وانظر ابن حزم، طوق الحمامة، باب المراسلة، فقد عاد الى المعنى نفسه.

(4) انظر مثلاً نقد النثر المنسوب الى قدامة، طبعة بيروت 1982، ص 95.

كتابك لقاءً أحدث قطراً، وهاج شوقاً، وأرجو أن تتسع لنا الجمعة بما فاضت به الأيام، فننال حظاً من محادثتك والأنس بك" (5).

2-1) تناسب المتخاطبين في الأدب:

ألمع الجاحظ الى هذا العنصر في رسالة كتبها في استتجاز وعد بقوله: "وقالوا في تأديب الولاية وتقديم تدبير الكفاة، إذا أبردتكم البريد فأجعلوه حسن الوجه، حسن الاسم"، فكيف إذا قارن حسن الوجه وحسن الاسم كرم الضريبة وشرف العرق؟ (6).

وقد نسج حول هذا التناسب في الأدب إحدى نواذر البخلاء، يتضح فيها أن تبادل الرسائل ينشأ عنه تواضع بين المتخاطبين حول مقاصد الكلام في كل وحدة نصية، ولا يتسنى للقارئ غير المعني بالرسالة أن يدرك بلاغتها إلا إذا ألمّ بما في سائر الرسائل. فقول إبراهيم بن سيابة لصديقه الذي يساويه في الأدب: "إن كنت كاذباً فجعلك الله صادقاً، وإن كنت ملوماً فجعلك الله معذوراً" (7) وحدة نصية، مفيدة بذاتها عند قارئها الأول أي المخاطب المعني بالدعاء، ولكنها أخرجت من مقامها الرسالي أو من إطار الترسل ووضعت في مقام قصصي، فانصرفت بذلك عن المخاطبة الأولى إلى مخاطبة ثانية.

فالمتكلم في المقام القصصي أي الجاحظ عوض المتكلم الأول أي ابن سيابة ليخرج الرسالة من مقام إلى آخر.

وقد أعاد ابن المدير كذلك صياغة تقديم هذا العنصر، في الرسالة العذراء، بقوله إن: "أهل القدر والجلالة والظرف والحلاوة والطلاوة، والعلم والأدب (...). يضطرونك بحدة أذهانهم وشدة تمييزهم وانتقادهم وأدبهم وتصفحهم الى الاستقصاء على نفسك في مكاتبتهم" (8).

(5) من رسالة لسعيد بن حميد الكاتب الى سعيد بن عبد الملك، جبهة رسائل العرب، جمع أحمد زكي صفوت، القاهرة 1937، ج4، ص 299.

(6) الرسائل، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1979، ج4، ص 222.

(7) البخلاء، تحقيق طه الماجري، القاهرة 1963، ص 212.

(8) الرسالة ضمن الجبهة، 204/4.

فتناسب المتخاطبين يمكن إذن أن يفتح لنا مجال دراسة العلاقات الأدبية بين المترسلين، باعتبارها محوراً من محاور التمييز بين الترسل وسائر أصناف الكتابة التي أطلق عليها اسم الرسالة.

فليس كل نص نثري سُمي رسالة، إذن نتج في مقام ترسل، ولكن جميع النصوص التي أنتجها هذا المقام سُميت رسائل أو كتباً ورسائل معاً.

ولعل تسمية بعض المصنفات الأدبية رسائل ترجع الى اشتراكها والرسائل التي أنتجها المقام، في التعبير عن هذه العلاقة الأدبية ذات البعد التاريخي، وهي علاقة تربط، في أغلب الأحيان، النص بسياق كتابته، سواء في المقدمة أو في القرائن التي تتخلل متون النصوص وتحيل على مخاطب خاص، أو ترسم ملامح صورته على نحو من الأنحاء.

وهذا البعد التاريخي وهذه الرغبة في أن يكون المصنف الأدبي مندرجاً في علاقة أدبية، وفي خدمة مخاطب مفرد كانا موطني إشتراك بين جميع الكتاب في تقاليد التأليف عند القدماء، وهما أمران أورثا بعض الغموض في مصطلح الرسالة، ولكنهما أثريا أساليب الترسل باعتباره صناعة أو مقاماً أنتج جملة من الأجناس، على نحو ما لاحظنا في مستهل هذا البحث، ونضيف في هذا السياق أنه مقام اتخذته كثير من المؤلفين سياقاً لتقديم آثارهم.

ولعله بإمكاننا أن نعيد تصنيف جميع النصوص التي تسمى رسائل باعتماد وظائف أساليب الترسل فيها. ونشير، في هذا المجال، الى أنه لا يمكن أن نواصل النظر الى جميع النصوص التي تسمى رسائل أدبية أو ديوانية أو وعظية أو قصصية نظرة واحدة، ولا يمكن أن نستمر في اعتبارها جنساً أدبياً واحداً.

فكثيراً من هذه النصوص لا صلة لها بصناعة الترسل وإن سُميت رسائل. ولا نعني بهذه النصوص المصنفات العرفانية كرسائل الحساب أو الكيمياء أو نحوها، وإنما نعني الآثار الإبداعية كرسالة مثالب الوزيرين للتوحيد. ولكن جانباً من المصنفات التي تسمى رسائل يمكن أن تحمل آثار المقام، برغم ضعف الصلة بينها وبين أساليب الصناعة فيه، ولعل رسائل إخوان الصفا تمثل خير نموذج في هذه المصنفات.

فهي لا تندرج في حركة الترسل ذات الصيغة التخاطبية الثنائية (متكلم مفرد - مخاطب مفرد)، ولا تتضمن أغراضه المعروفة، ولكنها تتطوي على حد أدنى من التخاطب التاريخي، ومن التناسب في المنزلة الاجتماعية والعلاقة الفكرية والأدبية، كما أن في هذه الرسائل جملة من الآثار التخاطبية، تحملنا على اعتبارها مصنفاً عرفانياً ذا بُعد تاريخي.

ولا يمكن أن نفهم مضامين هذه الرسائل إلا من خلال صور المخاطبين في كل رسالة، ومن خلال الصلات الذاتية التي كان المتكلم يحرص على توطيدها أثناء المخاطبة.

الخاتمة:

لقد وضع القدامى الترسل بإزاء مقامات القول النثري: الخطابة والحديث والجدل. ولكن كثيراً من المحدثين عزلوا الآثار، التي لا تمثل إلا مظهراً من مظاهر تجسيم القول في المقام، عن المقام، باعتباره إطار القول الحامل لمختلف الامكانيات، ما أنجز منها وما لم ينجز.

وهذه الامكانيات لا تنجز في جنس الرسالة فحسب، بل وفي جميع الأجناس التي ينزع الكتاب فيها إلى إظهار ذاتية الخطاب، والعلاقة الأدبية التي ينشأ للتعبير عنها.

ولعل مقدمات رسائل الجاحظ التي وضعها في أغراض الأدب، بمعناه القديم تجسم هذه الصلة التاريخية بين الآثار. وقد أعتمد المحققون في سيرة الجاحظ، هذه المقدمات مادة تاريخية لتكوين صورة عن تاريخ الشخصية الأدبية في مختلف مراحلها.

فأساليب الترسل وسمت مختلف الأجناس التي أنتجها المقام بسمات الجنس التاريخي، بما في ذلك النصوص الرسائلية الخيالية كرسالة التوابع والزوابع أو الغفران.

وإذا كان اختيار الترسل مقاماً لافتعال التباعد قد مكن المترسلين من الانشاء في أغراض معروفة في الشعر ولكن بمنحها طابع المقام، فإن اختياره مدخلاً إلى

الرسائل القصصية الخيالية يدعم الصلة بين هذه النماذج وسياقها التاريخي، ويمكن كتابتها من توجيه القراء في فهم ما وراء الثوب الخيالي من مقاصد وثيقة الصلة بالواقع الذي كتبت فيه.

صالح بن رمضان

كلية الآداب - منوبة

القوانين البلاغية ومقولة الجنس الأدبي*

حضرات الزميلات والزملاء
حضرات الطالبات والطلبة

إن ترتيب المساهمات بدا لي الآن على غاية من الحكمة والمنطق، فقد جمعت اللجنة المنظمة للندوة في اليوم الأخير، على غير قصد، أربعة أجيال من أجيال هذه الكلية. الجيل الأول هو جيل ألفة يوسف وبوبكر بن شعبان وهو جيل أستاذه صالح بن رمضان أو من هو في سنه والجيل الثاني هو جيل صالح بن رمضان وأستاذه درسه أو درس من هو في سنه عبدكم والجيل الثالث هو أنا وقد شرفت بالاستماع الى أستاذنا محمد عبد السلام سني الطلب الأولى بالجامعة. هذه ملاحظة أولى.

والملاحظة الثانية هي أن المتكلم الأخير في هذا الصباح وهو من المنظمين بل هو من أوائل المنظمين الأستاذ صالح بن رمضان قد أمدني بعضاً أتوكأ عليها لأنه انتهى تقريباً الى أن مقولة الجنس تكاد تكون غائبة إذ رأيت لا يقدر على تصريح هذا الاسم وهو الرسالة تصريحاً مضبوطاً مقتعاً لا يفيض محتواه عن حدوده. والأمر الثالث وهو من عجائب الأمور هو أنني سأحدث فيما ابتدأنا به مع محمد العمري، فسأعود الى القضايا التي قد طرحها في الحصة الأولى. وسأعود أولاً الى ما نعتبره جميعاً نصاً من النصوص المؤسسة في الثقافة العربية الإسلامية وهو نص الجاحظ وذلك رغم احتراز زميلنا وصديقنا حمادي بن جاب الله ورغم سؤاله الضخم.

وقد يبدو في الأمر للدارسين بعض المبالغة في الاهتمام بالجاحظ. ولكننا نرى أن هذه النصوص الأمهات أو النصوص المؤسسة لا بد من معاودة النظر فيها

* كلمة مرتجلة تنشر كما هي.

لأنها هي التي تحمل في العادة الجينات التي تكون هذه الثقافة وتعطيها قسماتها الأساسية وترحل بها أو عبرها في التاريخ. كنا سمعنا إذن الأستاذ صالح بن رمضان يتذمر من ضيق هذا الرداء الذي إسمه الرسالة عن محتواه وسمعنا أيضاً الأستاذ العزيز محمد العمري يقول لنا إن العرب ما كانوا يتورعون عن تسمية بعض ما قاله الكميّ وكان على أصول الشعر وقوانينه خطبة. ولكننا سمعناه أيضاً يقول إن في كتاب البيان والتبيين اهتماماً كبيراً بمقام الخطابة. ونحن نعرف له مقالاً مشهوراً نشره في مجلته إسمه "المقام الخطابي والمقام الشعري في كتاب البيان والتبيين". وقد ذكرني هذا المقال أن الجاحظ يهتم في كتابه بالمقام الخطابي والمقام الشعري وأنهما منبعان من منابع الحديث في قضايا البلاغة والأدب. صحيح أن دارس البيان والتبيين وأن دارس المنظومة الجاحظية يلاحظ عليها صبغة احتجاجية لا شك فيها ولولا الوثوق من هذه الصبغة ما سمحت الجامعة التونسية لأستاذين من أساتذتها بتسجيل أطروحتين أساسيتين في الحجاج عند الجاحظ أعني بذلك الأستاذين شكري المبخوت ومحمد النويري، وهما موجودان بيننا الآن. كل هذا صحيح ولكن في هذا بعض التداخل. ولأعد إلى المنبعين اللذين يراهما كل دارس لمنظومة الجاحظ وهما المقام الخطابي والمقام الشعري وسأحصر الحديث في البيان والتبيين. وأبدأ بطرح سؤال أول. إن وجود هذين المقامين أو المنبعين أو الاتجاهين ينشأ عنهما فيما أعرف في تاريخ النظرية الأدبية والشعرية والبلاغية مؤلفات تمارس المقامين على انفراد كما كان الشأن مثلاً في الثقافة اليونانية. فلماذا غابت في نصوصنا المؤسسة ثنائية الخطابة والشعر التي نجدها عند أرسطو مثلاً؟ لماذا لم تقم عندنا كتابات في الشعر ولماذا لم تقم معها كتابات تشاركها في أمور وتختلف عنها في أمور ويكون غرضها الخطابة؟

إن المطلع منا ولو اطلاعاً بسيطاً طفيفاً على مؤلفي أرسطو يلاحظ أنه لا يجمع بين هذه المؤلفين إلا الجانب المتصل بالعبارة أي ما يسمى بـ L'Elocution وإذا استثنينا باب العبارة فإننا لن نجد بين الخطابة والشعر عند أرسطو صلة عميقة لا في تحديد الوظيفة ولا حتى في تحديد الوسائل الأخرى عدا العبارة. فكان الثقافة العربية منذ المنطلق لم تحفل بهذا التقسيم وإن كانت النصوص التي اعتمدت تحمل في طياتها بذور هذا التقسيم. وإذا عدنا إلى كتاب البيان والتبيين

للجاحظ وجدناه يحفل بالشعر احتفاله بالخطبة بل الأكيد أنه يحفل بالخطبة أكثر مما يحفل بالشعر. وليس من باب الصدفة أن خصص جزءاً من كتابه لاستعراض خطب مشهورة أصبح بها مصدراً من مصادر الخطب في الثقافة العربية الإسلامية.

عن هذا الأمر تنتج نتائج ولهذا أسباب. ولأبدأ بالأسباب. إن عمل الجاحظ لا يمكن فصله عن المشغل المهيمن في ذلك الوقت. كان الجاحظ في ذلك الوقت في بيئة نسميها نحن بيئة اللغويين وكانوا في الثقافة العربية الإسلامية أول من قام على جمع اللغة وهذا أمر معروف. ولكن الأمر الذي لا نفكر فيه عادةً وبدأ الناس اليوم يفكرون فيه ومثال ذلك جمال الدين بن الشيخ في المقدمة التي كتبها للطبعة الثانية من كتابه المعروف *La poétique arabe* هو أن عملية الجمع؛ جمع هذه النصوص، ووضع النص الأدبي موضع الشهادة على فصاحة لغة من اللغات كانت له نتائج خطيرة على النظرية الأدبية وفكرة المدونة في حد ذاتها كانت تخدم حكماً لغوياً ولا تبحث أو لا تحاول أن تبني جمالية إلا من خلال انسجام تلك الجمالية في نطاق ذلك الحكم الذي هو فصاحة اللغة. فالشاهد والمثل والنص الأدبي كان يُستدعى ليقوم مقام الشاهد مما جعل المدونة دائماً في خدمة قضية معينة. وهذا الأمر متى انتقلنا به من بيئة اللغويين إلى كتاب البيان والتبيين للجاحظ وهو يشتغل كما يقول إخواننا المغاربة بأطروحات أخرى هي أطروحات الحجاج في بيئة الاعتزال أو في قضايا المناظرات التي قال عنها الناس كلاماً كثيراً نلاحظ تقريباً نفس التصور للمنظومة لأن النصوص التي يجمعها والتي يحاول أن يوفق بينها هي نصوص عنده لم تستدع لذاتها وإنما تستدعى للبرهنة على قضية أخرى مهمة هي مدى ملائمة تلك النصوص لشيء عزيز عليه سماه البيان. فالمدونة التي جمعها الجاحظ هنا أيضاً هي مدونة تسعى إلى بلورة هذه الفكرة الأساسية المهمة التي لا تزال في حاجة إلى مزيد من التعميق لأن البيان عنده هو بإيجاز دليل المستدل في ذلك النظام الكوني الذي خلقه في منظومته. فالكون كتاب مفتوح ملئ أدلة وتعرفون ذلك التقسيم المشهور: فهناك أدلة لا تستدل وهناك دليل واحد يستدل هو الإنسان وأداة استدلاله البيان. وهنا يمكن للمرء أن يدخل في نقاش مهم مع الأستاذ المغربي محمد عابد الجابري في قضية البيان والبرهان في الثقافة العربية الإسلامية فهو في نظري لم يقرأ

النصوص البيانية قراءة عميقة ولو قرأها قراءة عميقة لفهم أن البيان هو لبرهان أحياناً في الثقافة العربية الإسلامية. إذن كان الجاحظ يبحث في هذه النصوص عن مبدأ ملاءمتها لهذه القضية الأساسية التي تشغله شغلاً كاملاً لأنها تمكنه من أن يبرهن على اكساب العالم المعنى (La sémiotisation du monde). فالعلم كله علامات وكل علامة يجب أن تكون قادرة على أن تبين على حكمة الخالق وهي حكمة مبنوثة في الكون وهذه أمور معروفة. وأكبر دليل على أن هذه النصوص المختلفة إنما جيء بها لتتخبط في هذه المقولة الأساسية التي يحاول من خلالها أن يفهم العالم ويفهم الكون ويرتب الأشياء ويربط بين التصورات هو أنه فيما بعد أصبح يستصفي قوانين الكلام في نفس الكتاب بحيث لا يتحدث عن القوانين الخاصة بشق من النصوص أو آخر وإنما أصبح يتحدث عن الكلام ولذلك جرت في مؤلفه عبارات من نوع "خير الكلام ما..". ففي حين أنه يسترشد نصوصاً خطابية ونصوصاً شعرية وملحاً وطرائف ونوادر وكلام أعراب ومولدين وكلام سوقة ونوكى ومغفلين إنما كان يبحث في مقاييس الكلام "خير الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره وكان معناه في ظاهر لفظه". وهذا الحكم واضح الانتساب إلى المقام الخطابي لا شك في ذلك وأوافق في ذلك الأستاذ العمري فهو يرى أن المقياس الذي استصفاه الجاحظ مقياس خطابي.. فمقام الخطابة يتصف بعدة صفات أهمها أن ما يسمى بـ "مراسم التقييل" تتم على طريقة معينة فعلى المتقبل أن يفهم النص وهو ينعدم ويموت ولا سيما أنه لا مجال لمراجعته لأنه ليس مكتوباً عنده فهو إذن يمارس الفهم المباشر ولذلك قال الجاحظ "خير الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره.. الخ".

إلى حد الآن ليس هذا الذي يهمني، فقد يكون الجاحظ فعلاً قصد إلى المقام الخطابي لأنه بحكم انتمائه وبحكم الظرف التاريخي الذي وجد فيه وبحكم النصوص التي جمعها وبحكم أمور كثيرة مرشح إلى أن يهتم بالمقام الخطابي أكثر من أي مقام آخر. هذا مما لا شك فيه.

ولكن المهم في نظري، وهنا أصل إلى النقطة الثانية، هو أن نرى كيف قرأت الثقافة الموالية الثقافية المتقدمة. فليس المهم ما عناه الجاحظ وما قصد إليه بل المهم هو أن نرى كيف تلقى المتأخرون ثقافة الجاحظ أو منظومته فهذا أهم من

البحث عن النظريات الحقيقية الموجودة في كتب الجاحظ. فليست هناك نظريات حقيقية بل هناك قراءة والقراءة هي الحقيقة. ليس هناك سوء فهم لكتاب أرسطو في الثقافة العربية الإسلامية بل هناك قراءة له.

فلنأخذ جميع الكتب الموجودة عندنا فيما يعرف بمصادر الشعر أو مصادر دراسة الشعر فإنكم تلاحظون أنها مصادر يعسر معها الفصل بين ما هو للشعر وما هو للبلاغة ومن أصعب الأشياء تصنيف هذا النوع من التأليف في الثقافة العربية. فإن وضع أحدكم في سنة من السنوات أو في مستوى من المستويات مسألة في البلاغة، وهذا أمر أقوله عن تجربة، فإنه يحتار في ما يرشح من المصادر وما يقصى لأن كل المصادر في كلها. ففي كتاب العمدة الذي ذكره محمد العمري سبع وثلاثون ومائة صفحة في البلاغة الخالصة أي في وجوه البلاغة كلها حتي أنك تجد فيه من الأمور المتعلقة بالبلاغة ما لا تجده في غيره من الكتب التي تنتسب مباشرة الى البلاغة. وهذه الكتب تداخل بين المقاييس لأنها ورثت عن الجاحظ أن المهم هو الكلام والحديث عن خصائص الكلام بقطع النظر عن تصريفه وطرق إجرائه وبقطع النظر عن الأجناس والأنواع التي يمكن أن يحل بها ذلك الكلام. المهم هو استصفاء القوانين العامة التي تهتم الكلام خارج التصنيف وسأعود الى هذه النقطة بسرعة.

ويمكن أن نتناول في هذه الكتب قضية واحدة هي موقف هؤلاء المؤلفين من الوجوه البلاغية المختلفة وخاصة من الوجهين الرئيسيين وهما التشبيه والاستعارة. فنحن نجدهم وهذا، من آثار الجاحظ فيهم وهيمنته عليهم، يعتبرون الوجهين طريقتين أو آلتين من آلات توضيح المعنى وتبيينه وكشفه. فالصورة تصبح إذن آلة للكشف وزيادة الايضاح والتبيين. ومن هذا نجمت في مؤلفاتهم تلك الطريقة في ترجمة الصورة الى مقابلها. فـ "ربّ أني وهن العظم مني وأشتعل الرأس شيباً" تصبح "إني هرمت ووصلت الى أرذل العمر".

يعني هذا أن النص الأول المؤسس وإن اهتم بالمقامات المختلفة لأن النصوص التي جمع كانت من مصادر مختلفة فإنه نظرياً في الأزمنة المختلفة على أنه نص يؤسس لمقاييس الأدب والشعر. ولعل أهم أمر أثر به الجاحظ في الخلف هو اعتبار القوانين البلاغية قوانين عامة مطلقة وعدم القول بارتهاان

القوانين البلاغية بأنواع الكتابات وأنماطها. فما يجري في البلاغة إنما يجري على الكلام بقطع النظر عن جنسه ونوعه.

لا بد أن أختتم ولم أقل شيئاً في الحقيقة، سؤالي الكبير الذي أود أن نتناقش فيه وربما وجدنا في النقاش مجالاً للتوسع هو: هل أثر بناء القوانين على أنها قوانين الكلام في أسباب التصنيف واحتجاب مقولات النوع والجنس أو على الأقل تقلقها كما تبين من كلام صالح بن رمضان وشكراً.

حمادي صمود

كلية الآداب - منوبة

النقاش

لأستاذ محمد العمري:

أسعد مرة أخرى بالحديث أمامكم وأسعد أيضاً بالمشاركة في الأسئلة، فأنا لا أناقش وإنما أثير أسئلة.

الواقع أن الجاحظ كما ذكر الاستاذ صمود في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب" يحتاج الى قراءات من مداخل مختلفة لما ذكره الأستاذ من توجيهه لبلاغة العربية وطرق القراءات المختلفة التي قرئ بها وفهم. ويظهر من الروايات التي شغلتنني في الأخير لفهمه أنني حاولت الدخول إليه من أبي تمام باعتبار الجاحظ وأبي تماماً فحلتين كبيرين في مجالي الإبداع واحد في النثر والآخر في الشعر، وهما فحلان كبيران كذلك في وعي التقنية النثرية والبلاغية ولذلك شرعت منذ سنتين في قراءة اختيارات أبي تمام في الحماسة فأنجزت فيها في البداية مقالاً في إطار ندوة بعنوان الاختيار والرواية في العقلية العربية. الاختيار باعتباره تحديداً لأفاق المستقبل أي أننا نأخذ من الماضي ما نثبته أسئلتنا الحالية والمستقبلية وفي ذلك خروج من المحلية الى الكونية والعالمية في إطار الاتصال مع الثقافات الانسانية وهذا الذي كان يمارسه الجاحظ أي مجال الاختيار.

وهناك جانب الرواية الذي كان أصحابه متأثرين برواية الحديث وتوثيق القرآن مثل ابن قتيبة وغيره حيث كانت الاستراتيجية هي حفظ النموذج وحفظ التراث ككل وهذا مستحيل. وإذا لا يمكن لحفظة التراث أن يحفظوا النموذج الأمثل فابن قتيبة يشير مثلاً الى ضرورة اتباع طريق القدامى في بناء القصيدة.

فالمعلقات مثلاً نموذج مصفى لما ينبغي أن يبقى عليه القديم ثم أعدت قراءة الموضوع من زاوية الانتاج البلاغي يعني قراءة هذا الاختيار كبدائية للتأليف البلاغي (وهذا المقال سيظهر في تونس إن لم يكن ظهر في مجلة منظمة التربية والعلوم العربية وعنوانه "الاختيار الشعري والتظهير البلاغي") فلاحظت مثلاً أن توجه المرزوقي في المقدمة الى عمود الشعر أي ترك الجانب الاخباري والتراجم وكل ما يتعلق بالخارج ومحاولة بناء بلاغة نصية هو في الواقع ترجمة لما هو مضمن في اختيار أبي تمام لأنك وأنت تقرأ الحماسة والوحشيات إذا كنت متمرساً بكتب البلاغة المتأخرة نسبياً وكتب البديع مثل "البديع في نقد الشعر"

لأسامة و"تحرير التعبير" و"خزانة الأدب" للجاحظ تلاحظ أن ما اختاره أبو تمام هو أقرب ما يكون الى الشواهد كل ما يبقى لمن جاء بعده هو أن يضع لها الاسم فقط وإذا كنت متمرساً بمعايير التنقيص بعمل المتأخرين ستجد أن تلك الشواهد وضعت لها أسماء فسميت استعارة وسميت وسميت فكانت عملية التنظير. والجاحظ مثل أبي تمام كان يؤلف بالاختيار والاختيار هذا له بعد تعليمي وبعد تربوي لانتاج هذه الملكة بالنسبة للخطيب إذاً فهذا أحد المداخل التي حاولنا من خلالها قراءة الجاحظ من خلال المقام يعني المادة التي أتعبت المنظرين باعتبارها مادة نظمت بطريقة فوضوية انها في الواقع جزء من تكوين الخطيب في إطار المقام وهي جزء من التأليف بالاختيار أي إعادة صياغة الفكر العربي والمنظور الحضاري الجديد ولا يمكن أن يخرج الجاحظ من إطار المفارقة التي كان يعيشها العصر ونحن نعيشها اليوم وهي المفارقة بين الإرجاء والسلبية والقمع.

الآن عندما نصف العالم العربي نجد جانباً سلبياً وجانباً قامعاً ويبقى المثقف في الوسط، هذا الوسط هو الاعتزالية ونحن كلنا مثقفون في منزلة بين المنزلتين لا نقبل سلبية الجماهير ولا قمعيات القامعين سواء كانوا بلحاظهم أو كانوا السلطة بهراواتها. هذا هو الموقع الحضاري العام الذي توجد فيه وينبغي أن نضع فيه الجاحظ لنفهمه.

والتوجه الذي ذكره أستاذي حمادي صمود صحيح وهو كيف قرأ الجاحظ، فقد أُسيئت قراءة الجاحظ أولاً من طرف صاحب الصناعتين حيث فكر أنه بالامكان أن يجمع "الصناعتين" لأننا عندما نقرأ الكتاب نجد مقدمة الجاحظ هي كلها مجموعة في الفصول الأولى ثم نجد في الفصلين السابع والتاسع بديع ابن المعتز.

ثم يضيف شيئاً واحداً هو السرقات الأدبية وبأخذها من الخصومات، فمصادره كلها حركة الخصومات حول الشعراء.

أخذ أبو هلال العسكري خلاصة "البيان والتبيين" وخلصه البديع وأضاف بعض الأشياء في مجال البديع. ولم يكن صاحب الصناعتين مؤهلاً لإنجاز قراءة إيمانية على ما سيقع نسبياً بالنسبة الى الجرجاني.

القراءة الثانية هي قراءة فاشلة؛ هي قراءة ابن وهب الذي قال بأن الجاحظ لم يفهم البيان ولا أتى على وظائفه فهو اعتقد أن الجاحظ -كما اعتقد بعض الدارسين المحدثين ومنهم بعض المغاربة الذي تحدثوا عن سيميائية الجاحظ- أن الجاحظ كان يفكر في بناء نظرية معرفية عامة أو سيميائية بشكل أخص وفشل في ذلك. والواقع أنه لا السياق الحضاري ولا العصر الذي يعيش فيه كان يسمح بذلك وإنما هو كان يصنع الخطاب الاقناعي في الاطار السيميائي العام لأن الخطاب الاقناعي أيضاً كما وضعه في باب العصا شيء مهم يجب أن تقرأه بتأن.

كيف تحدث مثلاً عن استعمال العصا ومجموعة الوسائل الاشارية، التي يستعملها الخطيب ثم خرج منها تدريجياً الى المجال السيميائي العام فتحدث عن الأزياء والقيام و"الركوبات" وما يستعمله الناس للتأثير في الآخرين واجتلابهم. إذن فابن وهب قرأ هو الآخر الجاحظ قراءة تتفق مع التطور الحضاري الذي عرفه عصره وهو ظهور الكتابة وتحولها الى الصناعة، ولذلك نجده يفتح مجالاً واسعاً لباب الكتاب فيتحدث عن القلم والمداد وثقافة الكاتب والحساب والخراج.. الخ.

وفتح باباً آخر للمنطق في باب "الاعتبار والاعتقاد" وهذا ما لم يكن مطروحاً بالنسبة للجاحظ. إذن فحقيقة أسئ فهم الجاحظ كما أسئ فهمه مرة أخرى عند الجرجاني أو لنقل حورّ الجرجاني بالشكل الذي يريده. فهذه عدة ملاحظات أحاطت قراءة الجاحظ. ولكنه ظل مستمراً خاصة في "سر الفصاحة" لابن سنان الخفاجي الذي حاول أن يعيد إليه الاعتبار حيث انطلق من الصوت وقال ان النقد هكذا كله أصوات أو صوت .. الخ هذه مساهمة في إثارة الأسئلة من الجنس الذي اثاره الأستاذ صمود.

بالنسبة للأخت التي تحدثت عن الخطابة عند علي بن أبي طالب، أريد أن أرفع بعض اللبس، فهي قالت إنها لن تهتم بالمقام في البداية لأن مسألة الحركات والاصلاح.. الخ لا تهمها ولكن هي تحدثت فيما بعد بطريقة طبيعية عن المقام باعتباره مجال التخاطب، فينبغي رفع هذا التناقض. أما الحركات والنطق وغيرهما فيدخل في باب الاشارة (حتى بالنسبة للجاحظ) وهي عون ومساعد للحفظ كما يقول.

ملاحظة أوجهها الى الأستاذ صالح بن رمضان في البلاغة العربية توجد مصطلحات تضع المتلقي في مواضع مختلفة إما أن يكون غافلاً أو في موضع الغافل إما أن يكون حاضراً أو في موضع الحاضر .

في الوصايا بالخصوص وفي خطبة الرسول مثلاً في حجة الوداع فإن الرسول يخاطب الناس أمامه ولكنه لا يخاطبهم كحضور .

يخاطب ما سيكونون عليه لأنه يقول: "فلا ترجعن بعدي كفاراً يضرب بعضكم رقاب بعض"، فالخطبة لو قرئت في مقام الرسول مع المؤمنين في الحج لاتضح أن فيها توبيخاً وإنذاراً وتذكيراً لهم بالجاهلية أي أنها تنظر الى ما سيقع أو ما وقع يعني أن المقام ينبغي التصرف فيه.

الأستاذ علي الغضاوي:

لي بعض الملاحظات أسوقها على وجه السؤال والاستفهام (حسب ترتيب المتدخلين).

فأسوق بعض الملاحظات الى زميلتي ألفة يوسف أولها ما أسميته بالمنهاجية العامة، فقد بدا لي أن زميلتي تنطلق من مصادرة هي أن الخطبة الحربية لها قواعد ولها قوانين وأرادت أن تستنطقها بالاعتماد على نموذج أو عينة هي خطبة علي، وأسأل ألا ترى زميلتي معي أن هذه المصادر قد تفضي الى نتائج قد لا تكون سليمة؟ فأعتقد أن من يطلب قواعد الخطبة الحماسية أو الحربية قد يضطر الى أن ينظر في خطب متنوعة: خطبة الحجاج بن يوسف قد لا تكون فيها سمات خطبة علي وخطبة المهلب بن أبي صفرة قد لا تكون لها خصائص خطبة علي.

فالأصول أو النماذج الأصلية التي يعود إليها علي كرم الله وجهه قد لا تتفق مع ما يحيل عليه زياد بن أبيه أو الحجاج بن يوسف، فعلي يعتد بالسابقة في الاسلام ويعتد بخبرته وهو يعلم ما لقيه المسلمون عندما تخفى اليهود في بستان خيبر فكان ينبغي قطع مئات النخيل وكان ينبغي أن يكون مثل علي حتى يقتحم البستان.

فلذلك إن لعلّي ورعاً يحيل عليه ويحمل الناس عليه ولا يكون فيما يحيل عليه الحجاج أو زياد بن أبيه، فأعتقد (وهذا رأيي وفيه المخطيء والمصيب) أننا قد نرى نماذج أو عينات مختلفة نرصد فيها المشترك فهو القواعد والقوانين ونرى فيه هذه الخصائص أو التلونات التي قد تكون من شأن علي أو من شأن زياد أو الحجاج، ورأيت أن زميلتي انطلقت مما يمكن تسميته بنظرية التلفظ أو بعملية التلفظ وعُنيّت بالتصديق وما إلى ذلك. أعتقد (وهو رأيي أيضاً) أن المدخل قد يكون سليماً ولكن أليس من الأفضل أن نعني بالأفعال التي تقتضي إنجازاً فنصنف هذه الأفعال صنفات أو أصنافاً وننظر في أنواع الانجاز لأن الخطبة الحماسية ليست تعني بالاقناع لأنه حاصل وإلا ما وقف الجماعة في صف الخطاب ولكن ما يقع عليه الاحاج قد يتجاوز الطاعة الى الخضوع والى بذل النفس تجسماً لهذه الطاعة ولهذا الانقياد. وأعتقد أن نظرية التلفظ تهب مثل هذا.

الأمر الآخر، أشار الأستاذ الضيف السيد العمري إلى المقام، أعتقد أن هذا الجنس أو النوع ينبغي الاهتمام فيه بما يسمى مقام القول لأن الخطيب يؤدي بنفسه وفق رغبة وهذا الأداء تضطلع فيه اللهجة وما يصطنع الخطيب اصطناعاً بدور هام. كما فعل الحجاج عندما وضع العمامة ودخل ذلك الدخول الشبيه بالدخول المسرحي بعبارة المحدثين فتمثل بالبيتين أو ببضعة أبيات ثم قال متى أضع العمامة تعرفوني فهذا أساسي بالنسبة للخطيب وهو المقام.

هذا بالنسبة الى زميلتي ألفة يوسف.

مجرد إشارة الى زميلي وصديقي شعبان بن بوبكر، ثمة فرق بين المثل كما ورد في مجمع الأمثال للميداني وبين القصد التمثيلي في كليله ودمنة خاصة وعن طريق استعمال الحيوان.

آخر إشارة الى زميلي السيد صالح بن رمضان أذكر أنني قرأت كتاباً لبعض القدماء من نهاية القرن الرابع أو بداية القرن الخامس إن أسعفتني الذاكرة.

ولفت انتباهي مبحثه وهو فرق ما بين القصيدة والرسالة وفي الحديث عن الرسالة إلحاح على طريقة سجع الكلام فإن مقدماتها أو أوائلها تنبيه بما سيكون وسطها وبما سيكون في نهايتها. هذا ما ألح عليه صاحب هذا الكتاب رغم ما يتحدث عنه الناس اليوم في آفاق أخرى من أن القصيدة على تنوع مواضعها

وعلى تشتتها وتباينها واستطراداتها يجمعها وينتظم شتاتها ما يسمى بالفيز
الدالي وشكراً.

الأستاذ عبد العزيز شبيل:

في الحقيقة ترددت كثيراً في كل حصة في المشاركة ولكنني فضلت أن يكون
التعقيب في الأخير وهي مجرد ملاحظات سريعة لأن طبيعة هذه الملتقيات أنها
لا تجيب.. بقدر ما تلقي أسئلة وتطرح قضايا وتفتح أبواباً جديدة.

ما استرعى انتباهي ولا أريد أن أخصص أحداً من زملائي الأجلء بالنقد أو
التساؤل هو هذا الأمر: استمعنا الى تحليلات وقراءات عديدة لأجناس عديدة
ولكن ما بقي أكثر من أن يحصى ولذلك أعتقد أن ما سكت عنه هو الأكثر أهمية
وهذه هي القضية الأساسية التي أريد أن أطرحها للنقاش. نحن استمعنا الى
تحليل أسلوب بنيوي لمقومات الخطبة، المقامة، الرسالة، النكتة، النادرة.

كل ذلك شيء هام جداً وقد تقدمنا فيه أشواطاً، ولكن أعتقد أن ذلك يذكرنا بما
يمكن تسميته بنشراً لدر. أعتقد أن السؤال الرئيسي الذي يمكن أن نسأله هو ما
اختتم به الأستاذ صمود مداخلته وهو أليس الوقت قد حان الآن لكي نسلّم مسلكاً
آخر لسنا مضطرين انطلاقاً من هذه المداخلات جميعاً الى سلوك مسلكين
متوازيين: مسلك استقرائي ومسلك استنباطي، لأن الحديث مثلاً عن جنس من
الأجناس -وأشاطر هنا ما ذكره الأستاذ العمري في جلسة أمس- يفتقر الى
التحديد الأدنى وأعتقد أننا نحتاج الى تحديد وافٍ وشافٍ لمعنى الأدبية لأنه بدون
تحديد الأدبية لا يمكن أن نعرف الجنس الأدبي ونحن تقريباً تلمسنا خيوطه ولكننا
ما زلنا نحتاج الى المزيد.

ما المقصود بالجنس الأدبي ثم بطبيعة الحال تلك الأسئلة التي تتوالى فيها بعد
كيف يظهر الجنس أو لماذا والسؤال لماذا في رأيي هو الأجدر أو هو الذي
ينبغي أن نتحدث فيه مستقبلاً أي أن نتحدث مثلاً عن الخبر أو عن النادرة أو
الخطبة فذلك أمر أساسي ولكن ينبغي أن نتساءل لم يظهر هذا الجنس في فترة
معينة هل لذلك ظروف خارجة عن هذا الجنس ذاته وهل يعتبر جنساً وأنساءل
في خصوص ذلك عن الفوارق بين الطرفة والنادرة وملحة الوداع. هل يتعين

الأمر بموضع أو بمقام كما قيل أم أن لذلك ضرورة تتجاوز حتى إطار النصوص ذاتها ومقولة الجنس وهذا ما أشار إليه الأستاذ صمود منذ قليل. هل نجد تصنيفاً تراتبياً في الجنس الى النوع الى الفصل في التراث العربي وإن وجد فكيف نفسر إذاك غياب مفهوم الجنس ولا نجده إلا عند النحاة والمناطق، وإذا كان ذلك غير موجود ألا يعني ذلك أن عالم الرؤية الكونية الفكرية هي التي تيرر هذا الغياب وبماذا يمكن أن نعوضه؟

قضية الشفوية أيضاً. الأستاذ صالح بن رمضان قد طرحها واستبعدها ولكن أعتقد أنها في صميم البحث لا يمكن لنا أن ندرس قضية الكتابة والكتابة الأدبية في غياب الشفوي وهذا يجرنى الى ما ذكره الاستاذ صمود في اعتباره الجاحظ نقطة إنطلاق. سؤالي هنا هو كيف ننظر الى التراث الزاخر الذي سبق الجاحظ وأعني بذلك الشعر الجاهلي والأمثال.. الخ.

أليس الجاحظ نتاجاً لكل ذلك وكيف استغله ثم كيف أوصله لمن بعده؟

أشير في عجالة الى أن تحديد مفهوم الجنس يقتضي نظرة شبه تاريخية ولعلي هنا أطرح هذه القضية لكل السادة المتدخلين في البداية (في هذه الندوة) أليس الأمر محتوماً الآن أن نحاول جمع هذا الدر في نوع من التسلسل شبه المنطقي أو المعقول؟ ما هي أو هل هنالك أجناس كبرى تتم على ضوء ذلك؟ كيف يختلف استعمال جنس بحسب المقام أو بحسب أشياء أخرى؟ السجع هو ظاهرة ترصيعية جمالية ولكن كيف نفسر تحوله الى شرط ضروري في المقامة، هل لذلك مبررات أخرى؟ أعتقد أن هذه نتيجة كبرى وصلت لها هذه الندوة من حيث طرح مثل هذه القضايا وأكرر بكثير من الإيجاز وأتساءل هل حان الزمن لضرب من الدراسة تحاول أن تنظم هذا الشتات في سلك يجعلنا ندرك أنه بسبب ظروف معينة أو متطلبات معينة ظهر هذا الجنس إن كان جنساً ثم تطور فتحول الى جنس آخر الى غير ذلك من هذه القضايا وهو ما يحتاج منا الى جهد كبير.

الأستاذ محمد عبد السلام:

هذا موضوع أطروحتك ونحن نطلب منك أن تمدنا بنتائج أبحاثك في هذا المجال.

الأستاذ محمد مختار العبيدي:

شكراً للزملاء. لي بعض الملاحظات أود تقديمها في شأن بعض ما قدم في هذه المداخلات وسأبدأ بالمداخلة الأولى التي تكرمت بها علينا الأستاذة يوسف، فقد حدثتنا عن الخطب الحربية التي جمعها الشريف الرضي في نهج البلاغة وتوصلت في بحثها الى نتائج لعل من أهمها أن الخطبة تقوم أساساً على أسلوب تراكمي إقناعي حاجي إلهامي وأنا أوافقها على ذلك. وبيّنت أيضاً أن الخطبة تنطلق من نزاع نظري بين خصمين يؤول الى رغبة من الخطيب الى التصديق. وكنت وددت لو أن الزميلة انطلقت لا من نصوص علي وهي نصوص مشكوك فيها وهي قضية ثانوية كما قالت، ولكن وددت لو أنك انطلقت من نصوص أخرى ربما كنت تجددين صدقاً لهذه النتائج فيها أكثر مما وجدت في نصوص علي بن أبي طالب وعلي نفسه قد تأثر بهذه النصوص أيما تأثر فأنت تعرفين أن هذه الخطب لها جذور قديمة فيما يعرف بالجاهلية بأدب المفاخرات والمنافرات وهذه المنافرات كانت تقع في سوق عكاظ ويتقدم لها مشاهير الخطباء العرب ولك مثلاً في خطبة أو منافرة علقمة بن علاثة العامري لعامر بن طفيل العامري أحسن مثال على ما ذكرت.

فالخطبة تقوم على الحجة والإقناع لكن هذه الأمور لم تبتدئ مع علي.

وددت لو أنك رجعت الى النواة الأولى التي تأثر بها علي رغم أن الخطبة القديمة أو المنافرات قامت على قيم مخالفة للقيم التي كان يدعو إليها علي من تبشير بالوحدانية والمسؤولية الفردية كما يقول الأستاذ عبد السلام ولكنها في القديم قامت على جملة من القيم لا تقل أهمية عن هذه القيم ونجد صدق ذلك في القرآن في سورة الكهف فيقول تعالى:

﴿فقال لصاحبه وهو يحاوره أنا أكثر منك مالاً وأعز نفراً﴾

وكانوا يتفاخرون بالجاه وكثرة النفر والدفاع عن القبلية الى غير ذلك ثم أنت تجدين جذوراً أو نواة لهذا الذي توصلت إليه في بعض خطب عامر بن معد كرب وبعض هذا في خطب عمرو بن كلثوم الشاعر صاحب المعلقة. هي نصوص غابت أو هي مغيبة ولكن وددت لو أنك أشرت لها.

- الأستاذ شعبان قال ان المثل يحض للديمومة فسؤالي هو متى يلتقي المثل مع الحكمة إذا ما تمحض الديمومة.

بالنسبة إلى مداخلة الصديق صالح بن رمضان أقول ما قاله الأستاذ حمادي صمود في مقالته كدت تخرج بنتيجة وهي أن مقولة الجنس تكاد تكون غائبة هذا صحيح الى حد ولكن أراك وأنت تتحدث عن غياب هذا الجنس تخرج الرسائل التي ظهرت في العهد الأول الذي سبق ظهور رسائل الثالوث الأموي الذي كنت تذكره من حين لآخر عبد الحميد بن يحيى المعروف بالكاتب وعبد الله بن المقفع وسهل بن هارون.

فلماذا غضضت الطرف عن رسائل الرسول وخاصة عن العهودات.. إذا غضضت الطرف عن هذه الرسائل وأنت تعلم أنها وإن لم تكن أدبية مائة بالمائة فإنها على الأقل حافظت على شيء من قانون الرسالة ففيها شيء من التقنين كالبسملة وذكر المرسل والمرسل إليه والتسليم وخصل الخطاب.. الخ وحتى اللغة الجزلة أو اللغة المحككة كما يسميها ابن رشيح كانت موجودة في هذه الرسائل.

إن أنت من ناحية تنفي وجود جنس وتتطلق من رسائل عبد الحميد ابن يحيى الكاتب وتغض الطرف عن نوع لا أدري ما نسميه رسائل أم عهود أم سمه ما تشاء وهي رسائل الرسول ورسائل وعهود الخلفاء الراشدين.

سؤال أخير للأخ حمادي صمود.

في هذا العمل القيم وفي أطروحتك أراك دوماً تتطلق من الجاحظ فأين مقام الأصمعي صاحب "قحولة الشعراء" في عملك وأين عمل ابن قتيبة "الشعر والشعراء".

الأستاذ جلول عزونة

أريد أن أتحدث عن مداخلة الأستاذ صالح بن رمضان حول الترسل والمراسلة وحول غياب التحديد الواضح العلمي في الأدب العربي.

وهناك طبعاً قراءات؛ هناك قراءات تكتفي بمحاولة فهم عقلية القدامى وظروفهم الحضارية والفكرية والاجتماعية التي أدت إلى غياب هذا التبويب. لكن قراءتنا هذه يجب أن تستفيد مما توصل إليه الأدب في ربوع أخرى ولغات أخرى. وأنا لم أدرس في تكويني الثانوي العام المراسلة والتراسل Correspondance وربما هذا جنس ثانوي: Genre mineur

لكن نعرف في الأدب الحديث أن هذه الأجناس الصغيرة هي ذات قيمة كبرى لا لفهم تاريخ الأدب بل أحياناً للغوص في أعماق أعماق الأدب. وقد نجد في تلك الأجناس الصغرى أهم محتويات أدب معين مما يساعد على فهم الآثار أو الأجناس الكبرى.

وربما يمكن للطلبة جمع مدونات. وأسأل الأستاذ صالح بن رمضان هل وقع جمع هذه المراسلات الأدبية لأن جمع المدونة قد يفرض شيئين على مدى قريب أولاً الاهتمام بهذا الجنس وتقريبه من الأجناس الكبرى أو ما يسمى كذلك. وثانياً هذا الأمر قد يفرض نظرة جديدة على مؤرخي الأدب ونظرة جديدة علينا نحن المعاصرين فتسمح بقراءات جديدة تتجاوز المتداول.

أقول هذا ونحن نعلم قيمة المراسلة منذ القرن 18 في الآداب الأوروبية فكلنا يعلم أن الرسائل إذا كانت فيها أخوانيات أو إذا كانت منطلقة من مشاكل معينة حقيقية قد تضيف إضاءات عديدة وعميقة جداً للأدب الحديث لم يعطها النقد الكلاسيكي.

الأستاذة فريدة طراد:

أود الرد على الأستاذ شعبان بن بوبكر وأحاول أيضاً الرد على السيد الغيضاوي .

تناول السيد شعبان مسألة المثل جنساً أدبياً وما ذهب إليه زميلي هو أن المثل يعني تلك العبارة الموجزة الناتجة عن مورد عن حادثة أولى والتي تعاد في

مضرب أي في حادثة ثانية والحاصل منها على هذه العبارة الموجزة التي يبقى الغرض منها إحلال المعنى في الذهن مما يرتبط بباب التمثيل كما هو موجود عند الجرجاني فهو في رأيي أدخل في باب المجاز والبلاغة وأساليب تقريب المعنى وإيصاله مما هو في علاقته بالجنس.

الملاحظة الثانية تتعلق بمحددات المثل؛ حددها الزميل بالصياغة والمضمون أو بالغرض أو الغاية.

فهل يمكن أن أقترح محدداً أراه هاماً وهو أن نربط المثل بخصوصية الباث لأن المثل الذي يعتبر صوت الشعب يبدو لي مرتبطاً ببلاغة العامة في حين أن الحكمة مرتبطة ببلاغة الخاصة.

الملاحظة الأخيرة بإيجاز وقد تعرض لها الأستاذ العبيدي؛ أسأل الأنسة ألفة: هل يمكن أن نجد في القرآن أساليب الإثبات والاقناع هذه التي تعتبر خاصة بالخطبة.

الأستاذ عبد المجيد حنون:

أوافق زميلي صالح بن رمضان على أن الرسالة يصعب ضبطها في الأدب العربي لأنها تتضمن قضايا كثيرة وأريد أن استفسره فقط في نقطتين أو ثلاث وهي أن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه هي التي تحدد بلاغة الرسالة وهنا أعتقد أن هذه العلاقة لها دور في تحديد بلاغة الرسالة ولكن إذا نظرنا إلى قدرة المرسل على إقناع المرسل إليه (فهي ليست العلاقة التامة بين الطرفين بل العلاقة التي يبنينا المرسل في ذهنه).

- قضية الغموض في مصطلح الرسالة أو الترسل. تساؤل يجوز على بقية المصطلحات (تقريباً) المقامة والمقام وكثير من الأجناس الأدبية. أليس للجذر اللغوي المشترك دور كبير في هذا الغموض.

هذا ليس في الرسالة والترسل بل في بقية الأجناس بالنسبة إلى أستاذي حمادي صمود في الحقيقة استمتعت بكلامه كالعادة إذ لا يُملّ كلامه وقد أعجبني تركيزه في حديثه عن الجاحظ على توظيفه للنصوص المدونة بغرض البرهنة وهي أساساً برهنة لغوية. فكنت أتمنى لو توسعت في قضية اهتمام العرب بدور

اللغة كلغة في حد ذاتها وانعكاس اهتمامهم هذا في دراستهم الأخرى في النقد والبلاغة.. الخ؟

لأن اهتمامهم المفرط باللغة لا يجعلهم أحياناً يصلون الى نتائج وصل إليها غيرهم مثل اليونان أو الاغريق.

من هنا أخرج ببعض الانطباعات التي تكونت من خلال الاستماع الى هذه المداخلات وأظن أنها أهملت نسبياً المبدع والدليل على ذلك أننا أصبحنا نتحدث عن الراوي أو المرسل وعادة ما أصبحنا نتكلم عنه في صيغة النكرة علماً بأن الابداع مرتبط دائماً بصاحبه.

فالقدماء نظروا الى إبداعهم نظرة فنية جمالية ونحن ننظر نظرة تكنولوجية تقريباً.

فكأننا نتعامل مع الأدب مثلاً نتعامل مع المنتجات الحديثة ونحاول أن نصنعه ونضعه في خانات ونبحث عن العناصر المتشابهة وننسى أن العنصر الوحيد وغير المتشابه هو الذي يعطي للنص السمة. ومن هنا أظن أننا أهملنا دور المبدع والظروف والمؤثرات، فكثير من النصوص ما كانت لتظهر لولا ضرورة حضارية أو مؤثر خارجي، عمل على إبراز هذا الجنس مثلاً أو ذاك. هذه جوانب ربما ننظر لها بشيء من الاحتقار والازدراء على أساس أنها جوانب تاريخية لكن مهما كان فلها دورها في إعطاء طابع جنس أو شكل معين وهكذا تقريباً تكون عندي إنباط آخر فنحن خرجنا من دراستنا لمشكل الأجناس الأدبية بطرح هذا المشكل.

لأنه يصعب تصنيف الأجناس فجنس كذا يصعب والتالي يصعب والثالث يصعب (وأنا من هؤلاء الذين يعترفون بصعوبة التصنيف)، إذن ربما كان الحل الوحيد هو أن نتحدث عن الأدب وكفى.

الأستاذة رجاء بن سلامة:

أوجه سؤالاً الى الأستاذ حمادي صمود.

قد ختمت مداخلتك بقولك "إن ما يجري على البلاغة يجري على الكلام بقطع النظر الى جنسه ونوعه"؛ أتساءل عن منزلة واقع النصوص الأدبية نفسها من

هذه النظرية البلاغية هل تخضع البلاغة في تطورها الى صيرورة بلاغية خالصة؟! أم أنها تنشأ وتتطور فتكون ملائمة لواقع النصوص أو لا تكون ملائمة؟

فهذه البلاغة العامة القائمة على الكلام بقطع النظر عن جنسه ونوعه أليست ملائمة الى حد ما لواقع النصوص وقد رأينا أنها بقدر ما تختلف فيما بينها تتشابه وتتشاك وتتجاوز. هذا لا يعني أن الأدب العربي خال من الأجناس فلا يخلو أدب من الأجناس الأدبية لأن الجنس هو الذي يعطي للنص الاطار الاصطلاحي المخصوص الذي يدخل به في مجال التواصل بين النصوص وبين المتقبلين فالجنس الأدبي مقولة تتطبق على تقبل النصوص كما تتطبق على انتاجها وليست هذه التصانيف والأقسام من أوهام النقد. توجد حينئذ أجناس في الأدب العربي ولا شك.

ولكن الحدود بنيتها غير واضحة، هي غير واضحة ربما لأن النص لا يمكن أن يرد الى جنسه فحسب ولا يمكن أن تكون هويته واحدة واضحة.

ولكن هذه الحدود غير واضحة لما ذكرناه بالأمس ولما لاحظته بعض النقاد من هجرة المعاني الجزئية والأساليب من جنس الى آخر وأشتراك النثر والشعر في الكثير من الأغراض والأساليب.

فما العلاقة بين كون هذه البلاغة عامة جارية على الكلام وكون الأشكال والأساليب مهاجرة متداخلة؟ وما العلاقة عموماً بين هذه النظرية البلاغية وواقع النصوص المحسوس؟

الأستاذ محمد عبد السلام:

أريد أن أبين نقطة تعرضت إليها الأستاذة ألفة يوسف عندما قالت إنني لا أحب المناطق. لقد كنت في شبابي كثير المطالعة للفلسفة والمنطق. ولكني لا أريد أن يطغى التمشي المنطقي، وأن لا نعتبر الأدب كائناتاً حياً، ونقتصر على هذه السمات، على أنها ثانوية، ويبقى المنطق موضوع الحديث أي ما يقوم به

المناطق من تجريد وتبويب واستنتاج، ويصير الحديث كما في كتاب قدامة بن جعفر نقد الشعر، وليس بين هذا الكتاب والشعر صلة.

إن منطق قدامة أو منطق جعلة لا يفهم الشعر العربي، فكتابه في النقد لا يمت إلى الشعر بصلة. فهو يتحدث عن الصفات التي يمدح بها الممدوح فيجعلها أربعاً: العدل والعفة والشجاعة والعقل.

فهل يجد دارس الشعر الجاهلي هذه الصفات الأربع التي ذكرها. إن الشاعر الجاهلي يمدح بالبطش، والقوة. فالأدب نص قبل كل شيء، وهو نص قيل، وليس نصاً يُتصور أو يقال، وهو نص قيل ووجد بين أيدينا، وتتفاعل أولاً وتتفاعل معه. ولكنه موجود فلنحترمه، هذا ما قال الأستاذ نونوماشير. قال إن الوجوديين، وأنا منهم، لا يريدون أن يشرحوا مجرد جثث، وأن يفكروا حسب أنماط الأنماط، تعين في التدريس وتعين في التفصيل أما إذا أصبحت هي الأساس فذلك في اعتقادي خطأ.

المسألة الثانية: هل المثل نص أدبي؟ هل النادرة نص أدبي؟ متى يصير النص أدبياً؟ ومتى يدخل في نطاق الجنس؟ ألم نتوسع في هذه المحاضرات في مفهوم الجنس، وأدخلنا ضمنه جميع أنواع الكلام ونسينا عنوان الندوة؟ هذا السؤال أوجهه إلى جميع الزملاء وخاصة الأستاذ بن بوبكر لأنه طرق موضوع المثل.

السؤال الثالث أتوجه به إلى الزميل صالح بن رمضان فقد قال إن الرسالة تحيل إلى الخطبة، هل يكفي أن يقرأ نص مكتوب لكي ينتقل من خصائص النص المكتوب إلى خصائص المقول: فالنص عندما يخرج في ظروف تكون فيها اللغة شفوية لا يكون في صورة يخرج فيها عندما يكتب الإنسان ويعيد، ويعود إليه ويختار، وحينئذ لماذا أنشأت الرسالة مع الكتابة وتعريب الدواوين ثم تطورت؟

أما الرسالة التي تحدث عنها الأستاذ مختار العبيدي فهي من باب الرسائل الإدارية. ولكن أنا أتحدث عن النص الأدبي الذي يكون القصد الأول فيه أدبياً.

فالنبي كان يكتفي في بعض رسائله بجملته أو جملتين، فلا يمكن أن ندرسهما بالمعنى الأدبي للكلمة.

لي سؤال آخر قد أكون مسؤولاً عنه في الحقيقة لأنني أضعت عنك الوقت. ذكرت أن لنا معيارين لتعريف الرسالة، وذكرت البعد المكاني، وما زلت أبحث عن المعيار الثاني، وربما كان ذلك مما أهملته، فيودي على الأقل أن تلخص لنا هذا المعيار الثاني.

بالنسبة الى صديقي وزميلي صمود، سؤال هو ما ختم به، ما هي أسباب غياب التصنيف والبحث عن الأجناس في النقد العربي؟ فيودي لو أعطانا ما نجيب به، يعني لو انقلب السؤال الى محاولة جواب على الأقل.

الأستاذة ألفة يوسف:

أشكر أساتذتي الأجلاء. عندما قلت في بداية كلامي ماذا يفعل لغوي في ندوة حول الجنس الأدبي العربي القديم ما كنت أظن أن لي حدى كبيراً بالاسئلة التي ستطرح.

لماذا لأن المنظور الذي حاولت أن أتناول منه المسألة قد أشرت إليه في البداية ولكن ربما لم يوضح كما ينبغي السؤال الذي أسأله وأطلق مما قاله أستاذي حمادي صمود، فقد قال في نهاية كلامه: هل بناء القوانين على أنها قوانين الكلام أثر في احتجاج مقولات الجنس وهنا أتساءل هل يعني هذا أن هذه القوانين جعلت الكلام كله جنساً وليس هذا ما يهمني. ما يهمني هو أن أسأل هل مفهوم الجنس هو مفهوم اعتراضي، أليس المنظور هو الذي يحدد الجنس كما هو الشأن في مسألة الجنس بصفة عامة؟ وإذا اختلف الأمر في النصوص وأصبح هذا المفهوم غير افتراضي وأصبحت له قوانين ملزمة فأسأل لماذا؟

لأنني أعتقد أن مسألة الجنس كما قال أستاذي عبد العزيز شبيل لا يمكن النظر فيها دون النظر في هذا الجنس كما تكون في التاريخ ولا يمكن أن ننطلق من الأجناس التي حددها القدماء لكي نستنبط لها قوانين حديثة، لأننا بذلك ننشئ نظاماً مغايراً بعبارة أخرى لو استطعت أن أسمي ما درست اليوم شيئاً غير خطبة فعملت ولكنني اضطررت لأن أقول خطبة لأنه لا بد من تسمية الأشياء.

وما أسعى إليه هو أن أنطلق من النصوص متسائلة شخصياً هل يمكن انطلاقاً من النظر في النصوص وتحديد خصائصها (أنا نظرت اليوم في نص علي

نظرت في مسألة الاقناع). هل يمكن إنطلاقاً من هذا أن نجد تصوراً آخرتصورياً افتراضياً لا أعرف هل هو موجود أم لا لتصنيف النصوص مثلاً سألتني زميلتي طراد. هل يمكن أن نجد أساليب الاقناع في القرآن؟ نعم. أحياناً هناك تشابه في أساليب الاقناع في العمل القولي غير المباشر فكما أن الخطيب يقول لك المجاهد يحصل على أجر ويسكت ويترك لك أمر فهم طلبه منك الجهاد فإن الله تعالى يقول ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ فهذا بالنسبة إليّ سوف قمت بدراسة صغيرة في هذا المجال - يدخل في باب الاحكام رغم أن الفقهاء لم يدخلوه في باب الاحكام ولكنه حكم غير مباشر إلا أن هذا لا يدعوني لأن أقول إن القرآن جنس أدبي. أليست مشكلة الأجناس شبيهة بتقطيع اللغة للواقع أي أنها مسألة المنظورات والافادة فهل يمكن أن نتحدث عن الجنس الحبي بكل بساطة، لذلك دراسة الجنس الأدبي في منظوري لا تكون إلا بتحديد تاريخي له كما فعل الاستاذ صمود أو بالنظر في النصوص كما حاولت أنا.

أما أن أنطلق مما سموه خطبة لأسباب معينة فآتي أنا بقوانين أخرى تبرر تسميتهم هذه النصوص بالخطبة فهذا حسب رأيي مما لا أفهم جدواه والله أعلم. ثم من جملة ما طرح من أسئلة سؤال آخر يخص مسألة التصديق لنا رأي بسيط. لن نبرر له الآن وهو أن كل كلام يهدف الى التصديق فقد ذكرنا في بحثنا أن علياً يهدف الى أن يصدقه المخاطبون ويهدف الى أن يفعلوا (يقوموا بالفعل) ولكن التصديق يكون دائماً في مستوى الخطاب وحتى ما سماه القدماء إنشاءً غير قابل للتصديق والتكذيب فإنما هو غير قابل للتصديق والتكذيب في مستواه اللغوي البنيوي وليس في المستوى الدلالي وأنا أميز بين المعنى والدلالة. لماذا لأنني عندما أقول لشخص قم أو إذهب الى الحرب فأنا أدعوه الى التصديق بشيء ليس هو المعنى ولكنه الدلالة أن يصدق مثلاً أنني شخص له عليه سلطة لكي يقوم بالفعل أو أن يصدق أن ذلك الكلام فيه مصلحة له. فحتى كاتب الشعر يسعى الى أن نصدقه في ذلك الشعر والمادح يسعى لأن يصدقه الممدوح لأن ذلك الشعر يستحق أن يوهب له مال أو يسدل له العطاء فإذا مسألة التصديق هي مسألة عندنا تشمل جميع أنواع الخطاب.

والتصديق في الخطبة الحربية يهدف طبعاً الى الحصول على التأثير بالقول ويهدف خاصة الى حصول الفعل لأن الخطيب في الخطبة الحربية مفتقر الى فعل المتقبل خلافاً للمثال الذي ذكرناه في الاقناع الخاص بالقرآن لأن الله غير مفتقر لفعل الانسان. بقيت قضية بسيطة هي قضية المقام.

حاولنا أن نميز بين نوعين من المقام. الفضاء لمقامي وهو ما يخص خارج النص ولسوء الحظ لا نحصل على هذا الفضاء المقامي فلا أعرف مثلاً صوت علي ولا نبراته متى كان يسكت في مواضع السكوت ويوجز في مواضع الایجاز ويرفع صوته ويخفضه كما أفعل أنا الآن. وهل يرفع يده هكذا أم لا. كل ما أعرفه عن المقام الخطابي هو أمر بسيط وجدته في بعض الخطب كمسألة العمامة التي ذكرها الأستاذ علي الغيضاوي وهو أمر هام ولكنني اضطررت لاهماله لأنه لم يوجد في تلك الفترة التصوير كما نصور الآن ندوتنا.

المقام الثاني وهو المقام الموجود في النص وهو مقام افتراضي يستمد من النص فأننا من النص استمددت أن الخطيب يسعى الى الاقناع... وددت لو نظرت في مسألة المقام خارج النص ولو وجدت نصوصاً تشير إليها لأن ذلك قد يساعدنا على تطوير بحثي. وشكراً.

الأستاذ شعبان بن بوبكر:

شكراً على هذه الأسئلة. زميلي الأستاذ الغيضاوي طرح سؤالاً يتعلق بالفرق بين المثل والقصص التمثيلي.

فكرة المبادرة بهذه المحاولة انطلقت من أن هناك فرقاً بين الأمرين. تصورت أن المثل هو جنس أو فصيلة كبرى تحتوي على أنماط صغرى منها المثل السائر وهو الذي اهتمت به ويوجد أيضاً القصص الخرافي وأشرت الى أن الخيط الرابط هو تلك النزعة التعليمية ثم إن المثل في حد ذاته كما يقول ابن المقفع إذا جعل الكلام مثلاً كان آئف للسمع وأوسع لشعوب الحديث".

ونجد ذلك في القصص المثلية والتمثيلية التي نجدها في سائر فنون القول عندنا في أدبنا.

الإشارة الثانية ذكرت أن النوع الأول يتصف باللازمية باعتبار صلوحيته للزمن على وجه الإطلاق فبنية المثل والغاية من إرساله وطريقة تلقيه وإثبات وجوده واستقراره في الضمير الجمعي على مر الأيام يجعل هذا مثلاً صالحاً إن شئت لكل زمان ومكان كلما التقطه المتلقي.

الأستاذ العبيدي أثار تقريباً نفس القضية وهي قضية الديمومة أن كثيراً من أقوال المناسبات تموت حين نقال ولكن المثل إذ يرسل يزائل غرسه ويمدد في المكان الممكن والزمان المزمّن ليستقر في ضمائر الناس وهذا هو الانتقاش في الذاكرة الاجتماعية والانتقاش في الوجدان وعلى الألسنة وهو إعادة كتابة المثل على وجه التناص. أي إعادة كتابة المثل باقتباسه أو تضمينه فذلك ضرب من إحيائه.

المثل نوع أدبي يحتاج في نقده إلى منهاج نقدي يراعي تعدد الأساليب فنحن لا نستطيع إغفال أسباب نزوله ولا بنيته ولا لغته ولا الأسلوب الذي به تشكل واستقام كما أننا لا نقدر على إهمال دسامته أو ضاحاته باعتبار أن الأمثال ليست كلها متماثلة.

والخاصية التي تميز المثل هو قيامه على عنصرين متلازمين، النص المثلي من ناحية والمورد من ناحية أخرى.

إننا نسعى في هذا العمل إلى دراسة المثل جنساً أدبياً من خلال نظرية التلفظ لا شك أن المثل ملفوظ قبل أن يشيع على الألسنة ويتداول فهو كما يقول بول ريكور إنجاز للكلام من طرف محدد فقد أنجزه فرد محدد أي ملفظ كما أن رواجه على الأفواه معزو إلى طاقات تلق كبيرة يكتنفها المثل وأن في ديباجة الميداني ما يشي بمراعاة تلق كبيرة يكتنفها المثل وإن شيء ديباجة الميداني ما يشي بمراعاة تلق كبيرة يكتنفها المثل وإن في ديباجة الميداني ما يشي بمراعاة عنصر التلقي، فترتيبه معجماً لمعجمه يدل على ذلك ثم إن كلمة "مجمع" تفيد فضلاً عن معنى الموسوعية معنى الاتساع. فالملفوظ في أبسط تعريفاته هو قول ينجز في سياق لغوي ومقام تخاطبي بين متكلم وسماع.

خلاصة القول ما أريد أن أقوله هو أن النص المثلي نص جامع، نجد فيه كثيراً من تداخل الأساليب والفنون وينبغي أن يناقش وينقد بأسلوب يراعي هذا التعدد.

بم يفرد هذا النص الجامع ابستمياً ومضمونياً وبنائياً؟
أولاً: خصوصية اقتران مفهومه بالمماثلة والمتشابهة.

ثانياً: خصوصية عملية التلفظ، مقامات التلفظ عديدة ومقامات التلقي كثيرة وطاقات التلقي التي يتيحها المثل كثيرة.

ثالثاً: خصوصية العبارة المثلية: مختصرة، رامزة، موحية. فالمثل على طريقته معنى مشكل داخل نغم وصورة.

رابعاً: خصوصية تركيبة المثل: فالنص المثلي من ناحية والمورد من ناحية أخرى يميز المثل عن الحكمة (التي لا تتصل بمورد).

خامساً: خصوصية النزعة التعليمية في المثل.

سادساً: خصوصية لون المتعة في المثل.

وشكراً.

الأستاذ صالح بن رمضان:

أريد أولاً أن أخرج من هذا البحث بعض المسائل التي يمكن أن تثار في دراسة النثر الرسائلي عامة وما يمكن أن نسميه بمقام الترسل.

هذه المسائل نظرية وهي مختلفة متشعبة اذكر منها على سبيل التمثيل مشكلة الاهمال والاعجام أو مشكلة المرور من النص الشفوي الى النص المكتوب، وخاصة في الرسائل الخطابية أي في قراءة الرسائل التي كان الخلفاء والأمراء يوجهونها إلى الأقاليم لنُقرأ. وأسنتشي مسألة الرسائل الأدبية من النثر الكتابي ومشكلة تحويل النصوص الشواهد فيما يسمى بفن الترسل.

وأشير ثانية الى أن مشكلة تداخل النصوص والأجناس والأساليب كانت ولا تزال مهرباً يخرج منه بعض النقاد وليتجنبوا تحديد الأجناس في مقاماتها.

هذه ملاحظة أولى عامة:

الملاحظة الثانية التي أسوقها هي إن ما سأقدمه هو عمل إجرائي. وقد ذكر الأستاذ عبد السلام ذلك في تقدير الحصة وهو بذلك عمل يوافق ما قدمته زميلتنا ألفة يوسف.

أي أنني سأحاول إثارة بعض القضايا المتصلة ببلاغة الرسالة الأدبية ولكن قبل ذلك أريد أن أثير ثلاث قضايا تتصل بمشكلة المصطلح والمدونة (الرسائل) وهي فرعان ثنائية النصوص وحالة النصوص.

بالنسبة الى المصطلح: كلمة الرسالة الأدبية عامة لا يمكن بها أن ندرج هذا الجنس في النثر العربي. فلنا نصوص شعرية تبادلها الكتاب في الغزل وفي العتاب والشكوى. ومن يفتح كتاب اليتيمة " مثلاً يجد رسائل كثيرة تبودلت بين الكتاب شعراً، أذكر مثلاً الرسائل المتبادلة بين سعيد بن حميد وحامد الشاعر في الغزل.

إذن، أن نقول: الرسالة الأدبية تنتمي الى النثر، لا يكفي إذ يجب أن نبين أن جانباً من الرسائل كتب شعراً.

مشاكل حالة النصوص: إذا كانت حالة النصوص الشفوية سيئة، فحالة النصوص المكتوبة ليست أحسن منها حظاً في خصوص ضياع النصوص وتلاشيها. وفي خصوص تعامل القدماء معها أما الضياع فيمكن ألا يكون مقلقاً. لكنه يصبح مقلقاً في نوع خاص من الرسائل هي رسائل التراسل عندما يضيع الابتداء ويبقى الجواب فإننا لا نستطيع أن نفهم الوحدة النصية في الكتابة.

هذا جانب من جوانب المشكلات التي تتصل بحالة النصوص.

كذلك يقطع القدامى نصوص الرسائل ويختارون منها بعض الجمل التي لا تمثل بنية النص كلها.

المشكل الثالث هو تعدد دلالات المصطلح في رسائل النثر العربي، فهل نعني بالرسالة الأدبية الرسالة المدرجة في مقام أدبي أي في مقام رسائل يمثّل عنصراً في جنس أدبي آخر فيكون بذلك المرسل والمرسل إليه مهملين. كالرسائل المتبادلة في "النمر والثعلب" والرسائل المتبادلة في قصص أبي فرج البغاء.

ورسالة الكندي في "البخلاء"؛ هذه الرسالة فيها إشكال لأن النص بين الخبر والكتابة التي يمكن أن تكون خيالية.

فرسالة الكندي تستعمل لكي يخرج الجاحظ من المقام القصصي الى المقام الخطابي (رسالة الكندي) لكي يقدم النص الاحتجاجي. وتفتح النص على بيان يقدمه "الكندي" في البخل لذلك قال: "لا أدري أنني هجمت على ما هجمت".

هل هي الرسالة الأدبية في معنى الأدب عند القدامى يعني الرسالة التي يمكن أن تتداخل فيها جملة من المعارف مثل رسالة الصحابة لابن المقفع.

لذلك إذن هذه بعض الاشكاليات يثيرها المصطلح .

الآن عندما نطالع المراجع المتصلة بالنثر القديم نلاحظ أن علاقة المقام بالمقال والتخاطب عنصر من عناصر المقام يراعى فيها المتكلم أحوال المخاطب. ثم كذلك رسالة الجواب يراعى فيها المخاطب أحوال المتكلم.

قلت إذا نظرنا في هذه النصوص نلاحظ أن هذه العلاقة بين المقام والمقال غائبة في المراجع العربية الحديثة.

تصنف الرسائل ضمن أجناس النثر دون أن يراعى المقام. وهنا أعود الى عنوان المداخلة التي أساهم بها "الترسل والرسالة".

فالمهتمون بهذا الباب يصنفون النصوص المنجزة التي وصلت إليهم دون إدراج المقام الذي فيه أنجزت فرسان عبد الحميد الكاتب أو ابن المقفع. توضع الى جانب رسائل الشريف الرضي والصّابي، في حين يوجد بين هذه الرسائل فرق كبير من حيث المقام.

وهنا ربما تسعفنا اللغات الأجنبية فنقول إن الفرق بين رسائل ابن المقفع والرضي مثلاً هو الفرق بين Les correspondances et l'êpître.

هذا الخلط أو عدم مراعاة المقام بطبيعة الحال يفضي الى إهمال بلاغة الرسالة في مقامها ولذلك قلت "الترسل والرسالة". أي الرسالة في مقامها أورت هذا الاقتصار إهمال النصوص نفسها إذ اعتبرت جزءاً من سائر نصوص النثر العربي.

وظن بعضهم أن العسكري عندما قال إن الرسالة يمكن أن تحول خطبة وأن الخطبة يمكن أن تحول رسالة، على أيسر سبيل ظنوا أنه يعني الترسل أي الرسائل الخطابية أي تلك التي تكتب لنقرأ في مقام يحاول فيه القاريء تعويض المرسل.

وهذه الرسائل عندما ندرسها لا نجد كبير فرق بينها وبين الرسائل السياسية من حيث البداية بالتحميد ومن حيث الاختتام بالدعاء. وهذا لا يعني أنني أريد أن أصنف الرسائل في مقام الترسل باعتماد الامكانات التي قد لا يكون لها محل في مقام الترسل عندنا نحن العرب. لا أريد أن أتعسف على النصوص فأفرض عليها إمكانيات غير موجودة.

وأريد أن أطرح تساؤلاً ولا أجيب عنه الآن ولكن في النقاش هل كل نص نثري يسمى رسالة، نتج في مقام ترسل. وقد عرف بن وهب الكاتب الرسالة إذ قال: الترسل من ترسلت ترسلأ وأنا مترسل كما يقال أنا توقفت، ولا يقال ذلك إلا لمن يكون فعله في الرسائل قد تكرر كما لا يقال فعل تكسر إلا لما تردد عليه فعل الكسر والمراسل إذا يكون هو ومن يرسله قد اشتركا في المراسلة".

ثم يضيف: "إن الترسل هو مخاطبة المخاطب البعيد المخاطب الغائب" هل كل نص نثري يسمى رسالة نتج في مقام ترسل؟ وهل جميع الرسائل التي أنتجت في مقام ترسل يجوز أن نسميها رسائل؟

إذن، هذا تساؤل عن علاقة اسم الجنس الذي يطلق على النصوص بحقيقة ما تتضمنه هذه النصوص.

وقد غلط الكثير في دراسة النثر القديم ما جاء في مقدمات الكتب: كتب الأدب والابداع كالبخلاء وما جاء فيها من مخاطبة المخاطب المفرد فأدرجوا هذه الرسائل في مجموعة الرسائل ولكنها في الحقيقة ليست في مقام الترسل.

هذه المقدمة أخرج منها الى اشتقاق معيارين لتصنيف الرسائل: معيار اشتقه من خصائص التخاطب في مقام الترسل ونجده في أغلب الكتب النظرية قديماً المعروفة في باب المراسلة "ربما ترسل الحبيبان وهما بمكان". ويعني ذلك أن التباعد في المكان ليس التباعد الحقيقي، وإنما يمكن أن يكون كذلك إيهاماً بالتباعد، يعني أن الرسائل التي تكتب لتقرب بين المتخاطبين ينبغي عليها لكي تستقيم أدبيتها أن تحول ذلك التباعد أو تعمقه لتكشف أدبيتها، فهي من حيث تريد تقريب المتباعدين تعمق بينهما ذلك التباعد.

ومعروف كذلك أن الرسالة الأدبية تنشأ في مقام يلغي فيه المتكلم في الرسالة حضوره زمن قراءة الرسالة. واللافت للنظر أن بعض المترسلين القدامى كانوا يجمعون بين هذين الأمرين: أي محاولة تجاوز التباعد وفي نفس الوقت إلغاء حضور المتكلم بشكل ظريف.

أذكر نموذجاً واحداً: يقول الحسين ابن الحسن بن سهل في رسالة بعث بها الى صديق له: "نحن في مأدبة لنا تشرف على روضة تضاحك الشمس قد باتت السماء تعلها فهي مشرقة بدمائها خالية بنوارها فأريك فينا لنكون على سواء في استمتاعنا بعضنا ببعض".

أجابه ذلك الصديق "هذه صفة لو كانت في أقاصي الأرض لوجب انتجاعها وحث المطي في ابتغائها فكيف في موضع أنت تسكنه ويجمع الى أنيق منظره، حسن وجهك وطيب شمانلك وأنا الجواب".

يعني أنه كتب الرسالة وبعث بها إليه وهو معها. وهذا عين ما نجده في رسائل قابوس بن وشمكير، فقد كان يرسل صاحب ابن عباد، ويرسل الرسالة مع رسوله نجاح ويقول له في ذيلها: "أما حاجتي فيبلغها الرسول". مات قابوس ومات صاحب وماتت الحاجة التي بلغها الرسول، وبقي الأدب الذي لم يحمل الرسالة الحقيقية.

أقول في الخاتمة إن رسالة الترسل من أهم الأجناس الأدبية التي لم ترتبط بعلم من الأعلام. فمثلاً الجاحظ ليس له في الترسل إلا رسالتان إحداهما في استعطاف محمد بن عبد الملك الزيات والأخرى في مدح أحد رجالات العصر.. وأبو العلاء المعري جل رسائله في الترسل ليس لها بلاغة تذكر. ولكن وإن كان الترسل لا يرتبط بالأعلام، فهو جنس يرتبط بنظام الأجناس النثرية في الأدب العربي كلها.

جميع الأعلام ترسلوا، فهي مجال ملائم لتحليل الغرض الأدبي في جنس واحد وفي تطور المعنى الأدبي كذلك وهي من أكثر الأجناس استجابة لدراسة ذاتية النثر رغم الجدل الذي طرح منذ عشرين عاماً حول ذاتية المتكلم في النثر القديم.

- قضية الشفوي والمكتوب: ربما وقع سوء تفاهم لأنني في بداية العمل لم أستبعد هذه القضية وإنما قلت إنها من القضايا التي لا يمكن أن أتحدث فيها في هذا المقام.

الأستاذ محمد عبد السلام طرح سؤالاً عن الخطبة التي تصبح رسالة، قلت إن الرسالة تكتب لتقرأ. كيف أدرجت هذا العنصر؟

أدرجته في نطاق تحليل فهم العسكري للفرق بين الرسالة والخطبة. وأعيد قراءة الجملة التي ذكرناها في بداية الندوة، قلنا ينبغي أن يقرأ الأدب العربي قراءة تعي الفرق بين تاريخ الأدب والتاريخ الأدبي يعني أن ننظر إلى النصوص نظرة لا تهتم بتطور الأدب باعتباره جزءاً من التاريخ بل باعتباره جملة من الأشكال والأجناس والأنواع بينها تداخل وتفاعل يعني الفرق بين

Transformation et évolution

سؤال مختار العبيدي أجاب عنه محمد عبد السلام، فإذا اعتبرنا أن كل رسالة تكتب تدخل في باب الأدب أقول لك إن جميع الرسائل الديوانية والبريدية ورسائل الأرشيف في الأدب العربي القديم ينبغي أن ندرسها.

أعود إلى سؤال علي الغيضاوي: قضية الفرق بين الرسالة والقصيدة (أنا لا أعرف هذا الكتاب فمدني به مشكوراً).

ولكن عندما نقول إن القدامى رأوا في نطاق الفرق بين الرسالة والقصيدة رأوا أن الرسالة يجب أن ينبيء أولها بآخرها، وأن يكون المرسل موباً لأجزائها Dispositon، فأعتقد أن هذا الأمر يتعلق بالخطبة أساساً.

القدامى أطلوا الحديث عن خاصية الخطبة، أما الرسالة فلا علم لي. فالقدامى يكتفون بالقول إنه يمكن للرسالة أن تتحول إلى خطبة أو العكس. وإن تحدثوا عن الفرق في التحكيك وفي المهلة من الوقت التي تتوفر لكاتب الرسالة تحكيكها.

ثم المعيار الثاني الذي لم أذكره ولم يسمح لي الوقت بذلك هو ما يمكن أن نصطلح عليه اليوم والكلمة ليس لها ترجمة عربية ونحن نحتاط في هذا الرأي يقولون "معيار الموضوع" وكلمة الموضوع يقابلها بالفرنسية "le thème".

مثال وحيد حتى يتضح الأمر:

المدح في الرسالة، يحرص المرسل على أن يقول للمرسل إليه أنني أمدحك وأنت غائب: "والبحر وإن لم أره فقد سمعت به"

وربما "أثر السيف وإن لم أر السيف"

يعني هو لا يعرف الممدوح ولكنه سمع به.

في هذا النطاق هناك معان اشتققتها من التخاطب الرسائلي الذي ولد جملة كثيرة من المعاني في أغراض مختلفة.

يمكن أن نقول أنها خاصة بمقام الترسل. وهنا أريد أن أشير أخيراً إلى أن التذمر من التصنيف لا يعني أننا لا ينبغي أن نصنف فالتصنيف في رأيي خطة بحث ضرورية.

الأستاذ حمادي صمود:

أنطلق من السؤال الذي طرحته الأستاذة رجاء بن سلامة.

هو سؤال فيما أعتقد خطير جداً ويخص العلاقة بين واقع النص وواقع الشبكة أو الجهاز.

هناك طبعاً جهاز بلاغي له تطور وله تاريخ في نطاق الشبكة التي رسمها وهناك فعل كتابة ونصوص وممارسة وهناك إن شئتم إطار وتعرفون جميعاً أن الأدب العربي القديم والنصوص النقدية منه تقوم على تشبيه تمثيل مشهور وهو أنهم كثيراً ما شبهوا ما يعتري الكلام من البديع بما يزين وجه العروس من النقط هو تشبيه تمثيل له أهمية كبرى لأنه يبين بما لا يدعو مجالاً إلى الشك أن الوجوه البلاغية أو أن شبكة الوجوه البلاغية هي بالضبط ما يسمى اليوم في لغتنا الجارية بـ *Une cosmétique*

هي طرق تطويرية وتزيين وتحلية وكل الكلمات مستعملة عند النقاد القدامى.

إذن بما أنها طرق تزيين فإنها لا بد أن تخدم جمالية معينة ولا بد أن تقوم على تصور معين لهذه الجمالية لكنها تقدم قوانين اللعبة ولا تقدم التفاصيل، لا تقدم الكيفيات التي بها يمكن أن نتصرف في هذه المسألة ولذلك نلاحظ دائماً ضرباً من الانفصال الذي يكبر شيئاً فشيئاً بين ما استصفته الشبكة البلاغية وبين نظام النص. لماذا؟

لأن الكتابة والشبكة صادرتان عن سلطتين مختلفتين، بل متناقضتين. الشبكة صادرة عن سلطة الدوام سلطة دوام النموذج واستمراره أي سلطة المحاصرة وسلطة الوقوف في وجه كل من تحدثه نفسه أن يخرج عن النموذج المثال الذني نصنعه.

في حين أن سلطة الكتابة خارجة لا تريد أن تنسج على منوال ولذلك نلاحظ في تاريخ الكتابة العربية صراعاً عميقاً بين هذه الشبكة وبين فعل الكتابة ذاته ونلاحظ أن الكتاب والشعراء كانوا كثيراً ما يضيّقون بهذه الشبكة.

وأعتقد فيما يخص الأدب أن النظرية العربية التي نتجت عن تعامل النقاد مع الأدب هي نظرية بالفعل تحاول أن تواصل النموذج في أدق وقائعه حتى في هذه الحلية والزينة ولذلك فتاريخ البلاغة العربية وتاريخ هذه الشبكة هو تاريخ صراع بين نص يريد أن ينفلت يريد أن يعود إلى الطبيعة وإلى منابع المتوحشة في الإنسان عندما يكتب وبين آليات ثقافية هي الزينة تحاول أن تدعوه للانسجام في نطاق هذا الإطار وما يسمى، ربما خطأ ودون تثبت، أدب الانحطاط. في رأيي أدب استطاعت في وقت من الأوقات هذه الآليات أن تحاصره وأن تفرغه من

كل طموح الى أن يلامس هذه المنابع العميقة في الانسان وهي التي تنشئ منطق الخروج والتوحش وعدم التقيد بهذه المواصفات والموازن.

هذا الكلام ربما ينطبق على آداب كثيرة ولكن عندنا في الأدب العربي قضية خاصة فنحن الى اليوم على الأقل لا نظفر بدراسة تهتم بوضع الشعر في الثقافة العربية هي الدراسة التي نتبين بها كما ذكر الاستاذ حمادي بن جاء بالله الأمس وضع الشعر هل كان هو الذي تقوم عليه البنية الثقافية؟ الى اي حد أثر في بناء العقلية وما هي المؤثرات الواقعة في تلك العقلية؟

ما هي الأدوار المختلفة التي لعبها الشعر في أطوار مختلفة؟ هل تغيرت وظيفته؟

ما معنى أن يكون الشعر ذاكرة أمة وسبيلها الى الدخول الى البقاء والاستمرار؟..

كيف يمكن أن تكون المشافهة دخولاً وانخراطاً في التاريخ؟

وحيرة الجاحظ في مقدمة الحيوان معروفة في هذه القضية والجاحظ لم يستطع في الأخير إلا أن يقلل من شأن الشعر العربي على عكس ما فهم الناس في هذا النص.

أنت قلت في الأمس إن المقامة هي تسريد للخطبة، أنا أعتقد أن الشعر هو النواة التي عنها خرجت منظومة الأنواع والأجناس عندنا لأن الشعر هو القطب الذي عنه تنشأ وإليه ترند الآثار والأخبار والخطب وكل الأجناس التي نعرف في الثقافة العربية.

وفي الحقيقة يجب أن ننتبه ونحن نتحدث عن قضية الأجناس الى أن الشبكة التي وضعها أرسطو أو غيره من علماء الغرب هي شبكة قد لا توافق تماماً مفهوم الأدب كما انتشر عندنا على الأقل بداية من القرن 16 هناك اختلاف جوهري بين مفهوم الأدب في الغرب ومفهوم الأدب عندنا.

وكل ما قيل عن مفهوم الأدب وعن أجناسه وأنواعه وأصنافه في الغرب بداية من القرن 16 يجب أن نتعامل معه بكثير من الحذر عندما يتعلق الأمر

بالأدب العربي القديم. لأن الأدب العربي يصدر عن نواة غير النواة التي يصدر عنها الأدب الحديث.

ومن ثم كان مفهوم الأدب مفهوماً مخالفاً على أن الأمر الثاني المهم الذي لا بد من الإشارة إليه هو أن مفاهيم الأجناس والأنواع هي مفاهيم لم تصنع للأدب ولعله من الأولى لمن ينظر في مسألة الأنواع أن ينظر في كتابي الجاحظ "الحيوان" و "البيان والتبيين".

ويكون من الطريف أن نرى مفهوم الجاحظ للجنس في "الحيوان" ففي كتاب الحيوان غرائب تعرفونها: أحياناً نقرأ النصوص ونلاحظ أن الجاحظ يزوج بين البشر والقردة فنتساءل هل له فهم للتصنيف بحيث يتحدث عن تلاحم جنسي بين قرد و جمل. وأنا قرأت "الحيوان" من هذه الزاوية.

ولكي أختتم أقول إننا يجب أن نبحث فيما بحثت فيه السيدة أمس فكلامي ينتهي فيما قالته هي عن المقامة من أن الاحتفاء الرئيسي إنما هو إحتفاء باللغة.

فقد بينت أن الخطبة لا تزيد على أن تكون كلاماً وأن الحركة الوحيدة الموجودة داخل المقامة هي حركة اللسان إذن هي حركة الفعل باعتباره قولاً.

وشكراً.

اختتام الندوة

لا أطيل عليكم فأنا لفي وضع غريب: أختتم ندوة لم أفتتحها، وأدخل لغويًا في موضوع أدبي.

والأغرب أنني أبدأ إدارة هذا القسم بغلق أعماله، نسأل الله حسن العاقبة. إننا نشرف الآن على ما نتوهم أنه نهاية هذه الندوة. نرجو أن نكون قد حددنا قضايا المشكل الذي طرحناه، ونرجو أن نكون قد أضأنا سبلاً، وأن نكون قد خرجنا بحلول؛ ولكن لا أظن أننا نستطيع أن نخرج منه.

وكذلك لا نستطيع أن نهرب من هذا الموضوع، موضوع الجنس الأدبي، إلى الأدب ما هو، لأننا نخرج من مشكلة لكي ندخل أخرى. فنحن نعيش، في الحقيقة، مشكلة أكبر من الأدب. وأقول أكبر من الأدب، على الأقل، لأنني أجد نفسي أنا اللغوي، هنا أيضاً.

هي مشكلة العقل الذي يحاول أن يفهم نفسه، بالنظر في نفسه، كيف يفهم الأشياء.

ذلك أننا في هذه الندوة، كما نفعل في كثير من الأمور، ننطلق من مفهوم نحن على يقين من وجوده. ولكننا لا نعرف له حدوداً. فإذا بنا نحله كمن يعرف حدوده، ونتقدم بحثاً عن حقيقته، فإذا بنا نعود إليه، نتساءل فيه ونطرحه مرة أخرى نسأل عن كنه وجوده.

فنحن منه في بدءٍ وعودٍ على بدءٍ.

وقد كان هذا الدور موضوعاً من مواضيع الندوة. فقد أشار إلى ذلك بعض الزملاء، وقد ركز بعضهم على هذه الناحية، كالأستاذ نونوماشير.

وفي إنجازنا لهذه الندوة انطلقنا من مشكل الجنس الأدبي مع شيء من العلم به.

وقد أخذ المنظّمون مواقف في النظر الى هذ المشكل. وأقدم مثلاً وحيداً، اختاره لأنه قريب من اللغة، وهو مثال المقامة، وقد عُرض في حصة خُصّصت كذلك للنكتة والنادرة فكأن الذي وضعها هكذا يتوهم وجود جنس جامع بينهما. فهذا هو المنطلق، وفي التحليل نجد أن هذه المقامة تريد أن تهرب الى الحصة السابقة، أي الى التسريد، أي أنها تريد أن تجد نفسها مع حصة الحكاية، ونجدها تحاول أن ترجع الى النص، ونجدها تحاول التقدم الى حصة أخرى، هي حصة اليوم، تريد أن تجد نفسها مع الخطبة. فالتحليل إذن يؤدي الى غير ما نبدأ به.

وليس هذا إلا مثلاً يبين أننا في دائرة، ننطلق من يقين الوجود، ونرجع بدون حدود. لذلك يصعب أن أجد تلخيصاً لهذه الندوة. وقد كنت أنوي، على الأقل، أن أشارك بتلخيصها حتى أظهار بأني أديب بين الأدباء، ولكن لا يمكن أن نلخص هذه الندوة بثرائها وبناتجها، ذلك أننا في دورتنا هذه التي تدور لا نرجع بالعدم، وإنما نرجع بأشياء أخرى تطرح لنا مشاكل، لذلك قلت إن هذه الندوة لم تنته، ونحن لسنا في نهايتها، بل نبدأ عملاً جديداً.

أقول لزملائي المنظمين إن عملكم لم ينته، فهذه الندوة تحتاج الى تقييم وتقويم؛ ما زالت تحتاج الى أن نستخرج منها النتائج التي وصلنا إليها، وأن نقارنها بما وصل إليه الغير.

وفي هذا العمل نحتاج أيضاً الى حصر التساؤلات ونحتاج الى وضع القضايا لندوة أخرى، حتى يكون عملنا اليوم كعملنا بالأمس بداية عمل آخر لمواضيع أخرى، لأن هذا الموضوع الذي في الجنس لا يغلق الباب فكل شيء يعود الى الجنس الأدبي، إذ حدّ الجنس سبيل الى خصائصه والنظر في أصوله وقواعده. وهذا أساس النظر في أجزاء أمثلته الواقعة بين أيدي الناقدين. فما من محلّ للنص إلا وهو على وهم من فهم جنس النص.

أرجو أن تكون هذه الأعمال المقبلة أعمالاً يشارك فيها ضيوف آخرون، ويشارك فيها المغاربة أكثر فأكثر.

وإني أرحب بهم، وأنا مسرور بوجودهم. ولكنني أقول في نهاية هذه الندوة إننا نحن في المغرب لا نكاد نعرف بعضنا بعضاً، بل أقول كأننا أيضاً في

الجامعة نعرف وجوهنا أكثر مما نعرف عقولنا. فنحن في حاجة الى أن نضع
المشاريع، وأن نواصل أعمالاً سابقة. ننجزها معاً فننتعارف بها ونعرف منها.
والسلام.

محمد صلاح الدين الشريف

كلية الآداب - منوبة